

TEATRE CATALA DE LA COMEDIA



*La feréstega  
domada*

DE SHAKESPEARE  
TRAD. FARRAN I MAYORAL

# La dramaturgia estrangera als escenaris catalans durant la guerra i la revolució (1936-1939)

FRANCESC FOGUET I BOREU

El dèficit en la incorporació d'autors estrangers als escenaris catalans, heretat de la immediata preguerra, no es modificà després del 19 de juliol del 1936.<sup>1</sup> Dificilment es podia esperar, ben mirat, que les mancances que s'arrossegaven d'anys enrere respecte a la recepció d'autors i obres de les dramaturgies estrangeres s'esmenessin de cop i volta amb el nou règim de socialització dels espectacles instaurat per la Confederació Nacional del Treball (CNT) o, a partir del gener del 1938, amb la intervenció oficial de les empreses del sector per part de la Conselleria d'Economia de la Generalitat de Catalunya. A desgrat de les crides favorables a explorar els valors revolucionaris en la dramaturgia estrangera, a anostrear els autors clàssics o contemporanis de la dramaturgia universal o a emmirallar-se en el model cultural rus, una majoria aclaparadora d'obres estrenades en l'escena barcelonina durant el període bèl·lic i revolucionari pertanyien al teatre català o a l'espanyol, de manera que la programació d'una peça d'altres dramaturgies constituïa ben bé una excepció.<sup>2</sup>

1. A propòsit de la recepció del teatre estranger, vegeu, entre d'altres, J. GIVANEL I MAS, «El teatre estranger en llengua catalana», *La Revista*, quadern del 1935, gener-juny del 1935, p. 129-144; F. FORMOSA, «La incorporació de textos teatrals a una tradició escènica d'àmbit restringit i amb grans ruptures històriques», en *Congrés Internacional de Teatre a Catalunya 1985. Actes*, vol. 2, Barcelona: Institut del Teatre, 1986, p. 19-31; E. GALLÉN, «La recepció del teatre nord-americà a Catalunya fins a la guerra civil», en *IV Jornades d'Estudis Catalano-americans (octubre 1990)*, Barcelona: Generalitat de Catalunya / Comissió Amèrica i Catalunya, 1992, p. 369-379; J. ARMANGUÉ HERRERO i S. FANARI, «El teatre anglès a Catalunya. Bibliografia de les traduccions del període 1900-1936», en *Miscel·lània Jordi Carbonell*, vol. 4, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, p. 143-160; E. GALLÉN, «La recepció del teatre francès en les col·leccions catalanes de preguerra (1918-1938)», en *Teatro y traducción*, edició a cura de Francisco Lafarga i Roberto Dengler, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 1995, p. 193-204; R. PINYOL I TORRENTS, «Les traduccions de literatura russa a Catalunya fins a la guerra civil. Esbós d'una bibliografia», en *Traducció i literatura. Homenatge a Àngel Crespo*, Vic: Eumo, 1997, p. 247-264, i E. GALLÉN, «Traduir i adaptar teatre a Catalunya (1898-1938)», en *La traducción en la Edad de Plata*, edició a cura de Luis Pegenau, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 2001, p. 49-74.

2. Entre els factors que podrien explicar per què no es representaven, amb més freqüència, autors com Henrik Ibsen, George Bernard Shaw o Leonid N. Andreiev, un dels redactors teatrals del diari *Mañana* formulà una curiosa

En conjunt, en els teatres barcelonins de «comèdia» o «drama» del trienni, foren cinc les obres d'estètiques i d'autors molt diversos que es programaren, amb interessos molt diferents, en l'escena professional del període, traduïdes al català o a l'espanyol: *Danton*, de Romain Rolland; *¡Venciste, Monátkof!*, d'Isaac Steinberg; *El deixeble del diable*, de George Bernard Shaw; *La feréstega domada*, de William Shakespeare (aquestes dues darreres, les úniques representades en català), i *Los puntales de la sociedad*, d'Henrik Ibsen. La seva inclusió en la temporada regular tenia en comú el fet que els muntatges d'aquestes peces participaven, en major o menor grau, dels intents més destacats per renovar o dignificar l'escena del moment.<sup>3</sup>

Així, tot i les dissemblances de plantejaments i d'intencions, *Danton*, de Rolland, i *¡Venciste, Monátkof!*, de Steinberg, estrenades al Teatre Olímpia (22-XI-1936) i al Teatre Circ Barcelonès (18-VII-1937), respectivament, compartien el fet d'inscriure's en dues de les experiències renovadores, promogudes des dels sectors teatrals més dinàmics –i inconformistes– vinculats a la CNT. Tant el «teatre de mases» (*Danton*) com el «teatre del poble» (*¡Venciste, Monátkof!*) intentaren, en efecte, de respondre a les noves circumstàncies revolucionàries i d'endegar una escenificació allunyada de l'estil declamatori, de la interpretació histriònica o dels decorats pintats convencionals. En canvi, en una conjuntura diferent derivada dels canvis en l'hegemonia del poder politicoindustrial i, en concret, de la intervenció dels espectacles públics, les estrenes d'*El deixeble del diable*, de Shaw (15-IV-1938), i de *La feréstega domada*, de Shakespeare (16-IX-1938), ambdues al Teatre Català de la Comèdia (ex-Poliorama), s'inscriuen en la programació duta a terme en la temporada oficial, subvencionada per la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya. A més de dignificar el repertori, la reorientació del Teatre Català de la Comèdia (TCC) es basà sobretot en estrenes de textos catalans (entre els quals, *La fam*, de Joan Oliver) i, en el cas de l'escenificació de les obres de Shaw i Shakespeare, es plantejà, com a novetat, de prescindir de l'apuntador.<sup>4</sup> Finalment, l'estrena de *Los*

hipòtesi a dues bandes: «la culpa es de esos autores que no han escrito para nuestro público, ni para nuestros cómicos. / Después, es posible que la culpa sea también de nuestros artistas y de nuestros espectadores que no entienden ese Teatro». L'equànime articulista creia que segurament obres com *Brand*, d'Ibsen, *El discípulo del diablo*, de Shaw, o *Océano*, d'Andreiev, interessarien el públic del moment, però calia que de primer interessessin els actors, els quals (i aquí la seva hipòtesi bilateral es decantava cap a un dels costats de la balança i posava en evidència la inèrcia de la professió teatral) semblaven decidits a «seguir al pie de la letra la enseñanza que pregona esa estúpida comedia que tanto danza por los escenarios, *La educación de los padres*, en la que se afirma, con pretensiones de demostración inclusive, que los hijos no deben saber más que los padres» (M. [Mateo Santos?], «¿Teatro irrepresentable?», *Mañana*, 13-III-1938, p. 8).

3. Al marge de les estrenes en la temporada regular, la presència en terres catalanes d'alguns dramaturgs europeus durant la guerra i la revolució del 1936-1939, com ara Charles Vildrac, Jean Giraudoux, Henri-René Lenormand, Ernst Toller o Nordahl Grieg, i el posicionament prorepublicà d'alguns altres, com ara Bertolt Brecht, no incitaren a programar cap de les seves obres en l'escena del moment. La premsa se'n féu un ressò molt discret, no sols a causa de l'eventual manca d'espai o de les imponderables contingències materials de l'hora, sinó també pel coneixement molt limitat –tret dels dramaturgs francesos– de què gaudien entre els cenacles culturals catalans algunes d'aquestes «veus amigues» del teatre europeu, compromeses amb la legitimitat republicana.

4. L'anunci que la companyia d'Enric Borràs assajava *L'home i les armes*, de Bernard Shaw, en la traducció de Carles Capdevila, no es concretà en l'escenificació de l'obra («Notas breves de teatro», *Solidaridad Obrera*, 12-X-1937, p. 7).

*puntales de la sociedad*, d'Ibsen (15-X-1938), en el marc de la temporada de «teatre d'art» que, impulsada per la Comissió Interventora dels Espectacles Públics de Catalunya (CIEPC), dirigia Carlos Martínez Baena al Teatre Barcelona, se situava en un estadi intermedi entre la renovació i la dignificació, ja que es preocupà de l'escenificació adequada dels muntatges en un intent d'erigir-se en un model per elevar el llistat qualitatiu de les companyies en actiu.<sup>5</sup>

## Dos assaigs de renovació teatral

L'estrena del *Danton*, de Romain Rolland, constituí la primera mostra de «teatre de masses», organitzada pel Comitè Econòmic del Teatre (CET) del Sindicat Únic d'Espectacles Públics de la Confederació Nacional del Treball (SUEP-CNT).<sup>6</sup> La iniciativa partia d'alguns elements del Partit Obrer d'Unificació Marxista (POUM) que a mitjan agost del 1936 es proposaren d'escenificar *Danton*, en la traducció a l'espanyol del poumista i autor dramàtic Gorkín (Julià Gómez García-Ribera) al Principal Palace, una sala confiscada pel partit dels comunistes dissidents.<sup>7</sup> En aquest projecte, hi tingué un paper molt destacat Gorkín, que n'havia publicat la traducció a Cénit l'any 1929 i que mantingué contacte directe amb Rolland tot just

5. Pel que fa a la recepció de la dramaturgia estrangera a *Mirador i Meridià*, vegeu F. FOGUET I BOREU, *El teatre català en temps de guerra i revolució (1936-1939)*, Barcelona: Institut del Teatre / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, p. 86-95 i 165-184. Val la pena de destacar, d'altra banda, que amb motiu de la publicació del primer acte de *La muerte de Dantón*, de Büchner, a la revista *Timón* (núm. 1, juliol del 1938, p. 149-171), el cronista teatral de *La Vanguardia* emmarcà la iniciativa en un context que necessitava aquesta mena d'estímul per a la renovació: «No sabemos si es por carencia de auténticos valores que crearan en nuestros días el arte revolucionario teatral que reclama y necesita el pueblo de la España Antifascista o la falta de aprecio que ha reducido al anonimato a los valores existentes, nos han privado de las emociones y de la cultura que tenía que habernos facilitado el teatro contemporáneo. / No ha sido suficiente esa serie de pequeños ensayos que se han puesto en escena con pretensiones de arte de vanguardia, ni lo fueron tampoco, por escasas, las repeticiones de nuestro teatro clásico que tanto tiene de bueno. Cabe esperar, pues, que se redoble el esfuerzo hecho hasta ahora, para conseguir una y otra cosa con la amplitud y calidad que anhelamos» (*La muerte de Dantón*, *La Vanguardia*, 5-VIII-1938, p. 4).

6. L'estrena pública de *Danton* tingué lloc el 22 de novembre, si bé el dia anterior, el 21, el CET n'oferí una representació privada per a la premsa i les autoritats, a la qual assistí el president Lluís Companys, acompanyat d'alguns consellers i de periodistes francesos (Puk, «Amb caràcter privat es representa l'obra *Danton*, de Romain Rolland al Teatre Olympia», *La Veu de Catalunya*, 22-XI-1936, p. 11). El concepte de «teatre de masses», inspirat en l'experiència escènica russa, es referia a l'escenificació que duia a l'escenari, per dir-ho en termes del crític Antonio Espina, «al mismo tiempo que la técnica moderna de la ingeniería espectacular, verdaderas multitudes, en su real presencia cuantitativa, o personajes representativos de estas multitudes» (A. ESPINA, «Las tendencias exclusivistas en el teatro», *Diablo Mundo*, núm. 5, 26-V-1934, p. 10, citat a G. REY FARALDOS, «Notas sobre teatro ruso en España», *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, núm. 43-44, Madrid, 1986, p. 279).

7. L'edició del 18-19 de la premsa barcelonina publicà una notícia sobre la programació d'unes representacions teatrals al Teatre Principal Palace, organitzades per elements artístics del POUM, que volien escenificar *Danton*, en la traducció a l'espanyol de Gorkín, i amb la interpretació del protagonista confiada a l'actor Jaume Borràs, el germà d'Enric («*Danton* al Principal», *Última Hora*, 18-VIII-1936, p. 7; «Unes representacions del *Danton*, de Romain Rolland», *La Rambla*, 19-VIII-1936, p. 2; «*Danton*, de Romain Rolland, en el Palace», *El Dia Gráfico*, 19-VIII-1936, p. 11, i «Representació de *Danton* al Principal», *La Veu de Catalunya*, 19-VIII-1936, p. 10). La iniciativa poumista es trobava, per tant, a l'arrel del muntatge estel·lar dels primers inicis del règim de socialització dels espectacles públics. De fet, l'assaig de «teatre de masses» que potenció el sindicat confederal amb *Danton* manllevava la idea de l'agitació cultural del POUM, la qual arrencava programàticament, per tancar el cercle, de l'experiència del Teatre del Proletariat - Teatre de Masses del BOC (1931-1934). Vegeu, a propòsit de l'agitprop teatral d'ascendència bloquista, C.H. COBB, *La cultura y el pueblo. España, 1930-1939*, Barcelona: Laia, 1981, p. 58-67; *ibid.*, «Teatre del proletariat-teatre de masses. Barcelona 1931-1934», *Els Marges*, núm. 21, 1981, p. 121-128, i A.C. DURGAN, *BOC 1930-1936. El Bloque Obrero y Campesino*, Barcelona: Laertes, 1996, p. 513 i 530.

abans de l'estrena.<sup>8</sup> Tanmateix, aquesta iniciativa d'escenificació de *Danton*, promoguda originàriament pel POUM, passà a ser organitzada pel Comitè Econòmic del Teatre, amb tota probabilitat com a conseqüència dels acords entre ambdues organitzacions revolucionàries.<sup>9</sup> El CET destinà tots els mitjans al seu abast perquè l'estrena es convertís en un esdeveniment teatral i artístic insòlit en els escenaris del moment.<sup>10</sup> La direcció de Ramon Caralt, un home de teatre interessat per l'escenificació moderna, aportà una «concepció escenogràfica total, basant-se en el moviment de la massa, imposant als actors una disciplina de joc “comunitari”».<sup>11</sup>

El Comitè Econòmic del Teatre presentà el muntatge de *Danton* com «el pas inicial» que havia d'obrir les portes d'una àmplia renovació escènica a partir dels nous valors que anessin sortint i de l'adaptació dels ja coneguts.<sup>12</sup> L'estrena de l'obra de Rolland es publicità com un dels muntatges estel·lars dels primers inicis del règim de la socialització dels espectacles públics, un primer assaig que obriria el camí de la renovació teatral. Els atractius que oferia la seva primera incursió al «teatre de masses» es basaven en l'espectacularitat de l'escenificació de l'obra, amb la inter-

8. Gorkin havia estat l'artífex d'una traducció, revisada i autoritzada per l'autor, de *Teatro de la Revolución. «Danton» y «Los lobos»*, prologada per Luis Araquistáin (Madrid: Cenit, 1929) i, amb motiu de l'estrena immediata de *Danton*, va escriure una carta a Romain Rolland, datada el 10 de novembre, per comunicar-li-ho: «*Danton* va être représenté en Espagne après trois ans de vains efforts sous la république démocratique. Il a fallu que la révolution se fasse en Catalogne pour que cela soit possible. C'est le Comité Économique du Syndicat des Spectacles Publics qui, après avoir précédé à la socialisation de tous les théâtres, est en train de monter la pièce, dans l'un des plus grands établissements de Barcelone: l'Olympia. Les répétitions sont très avancées. Pour le troisième acte, dans lequel interviennent cent quatre-vingt acteurs, on a construit un magnifique plateau extérieur. Les principaux rôles sont tenus par des grands acteurs de la scène espagnole qui avaient toujours rêvé d'interpréter *Danton*. Jamais nous n'aurions pu nous imaginer que *Danton* fut joué dans les conditions où il doit être. La première aura lieu samedi prochain, soit le 14 novembre. Je serais heureux de pouvoir lire un message de vous devant le public qui, j'en suis certain, viendra en masse» (extracte del *Diari* inèdit de Romain Rolland, recollit a R. MARRAST, *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents* [Barcelona: Institut del Teatre / Edicions 62, 1978, p. 294).

9. Vegeu, sobre les relacions entre el POUM i el CET, F. FOGUET I BOREU, «POUM: cultura i teatre a la rereguarda republicana (1936-1939)», *Serra d'Or*, núm. 491, novembre de 2000, p. 57-61.

10. «En breve se representará en Barcelona el *Danton*, de Romain Rolland, según la adaptación de J. G. Gorkin», *La Batalla*, 15-X-1936, p. 7.

11. R. MARRAST, *El teatre durant la guerra civil espanyola*, p. 126. La companyia que interpretà *Danton*, dirigida per Ramon Caralt, era integrada per: Jaume Borràs (Danton), Fernando de la Somera (Robespierre), José Sancho, Luis Orduna, Ángel Parra, Juan Catalá, Enrique Limiñana, José Bódalo, Pablo Melgosa, Eugenia Zúffoli, Carmen Baus, Adriana Robles, Raimundo Gaspar, Carmen Antonini, Carmen Echevarria, Ana M. Noé i Berta Cambra (J. ARTÍS, «La vida del teatre a Barcelona», en *Anuari de la Institució del Teatre. Curs 1936-1937*, Barcelona: Institució del Teatre de la Generalitat de Catalunya, 1938, p. 150). L'actor Jaume Borràs, el germà d'Enric, encapçalà una companyia integrada per intèrprets professionals, conreadors del gènere de varietats i extres cinematogràfics. L'actor havia tornat a treballar al teatre, segons Francesc Pujols, per poder viure, ja que el negoci de lloguer d'immobles que duia havia fet fallida a causa de la nova situació revolucionària (A. BLADÉ DESUMVILA, *Francesc Pujols per ell mateix*, Barcelona: Pòrtic, 1967, p. 387).

12. La secció teatral de *Solidaridad Obrera* anuncià *Danton* com un assaig de «teatre de masses», un vertader esdeveniment teatral, amb el qual el CET encetava una via de renovació, una recerca de noves orientacions programàtiques per a l'espectacle. Els assaigs de l'obra s'iniciaren a final del mes d'octubre del 1936. El muntatge s'havia d'estrenar més aviat, però diverses dificultats tècniques —que s'atribuïren a l'envergadura de l'obra i a la mobilitat dels conjunts que la interpretaren— n'ajornaren l'estrena per a més endavant. En els dies previs, s'especulà amb la possibilitat que Romain Rolland, convidat pel CET, assistís a l'estrena —un supòsit que no es féu realitat—. L'expectació del públic davant d'aquest intent «espectacular» i «revolucionari» de «teatre de masses» fou, segons sembla, considerable, si més no inicialment, i el rotatiu anarcosindicalista no es cansà de presentar la proposta com un esforç extraordinari que necessitava el concurs del públic. Vegeu «Notas breves de teatro», *Solidaridad Obrera*, 17-X-1936, p. 15; 30-X-1936, p. 15; 1-XI-1936, p. 15; 7-XI-1936, p. 11; 8-XI-1936, p. 11; 12-XI-1936, p. 11; 15-XI-1936, p. 11; 17-XI-1936, p. 11; i 19-XI-1936, p. 11.

venció d'una nombrosa quantitat d'actors i comparses, i també l'elaboració d'una escenografia d'una gran magnificència.<sup>13</sup> L'estrena tenia el valor afegit de tractar-se d'una obra emblemàtica d'un dels intel·lectuals d'esquerra més influents de l'Europa del moment i un dels escriptors que havia adoptat una posició més activa, per mitjà de declaracions públiques i enèrgiques preses de partit, a favor de l'Espanya republicana.<sup>14</sup>

*Danton* formava part, com declarà Romain Rolland al pròleg de *Théâtre de la Révolution*, d'un «ensemble dramatique sur la Révolution», del qual era «le centre, la crise décisive, où fléchit la raison des chefs de la Révolution, et où la foi commune est sacrifiée à leurs ressentiments».<sup>15</sup> El seu contingut adquiria, en suma, una significació molt determinada en aquells moments: les lluites i conspiracions internes entre els capdavaners de la Revolució Francesa, polaritzades entorn de Danton i Robespierre, es projectaven –en el clima políticossocial que desembocaria als Fets de Maig del 1937– sobre la realitat revolucionària del moment i, en concret, sobre els enfrontaments pel poder entre els sectors antifeixistes de la rereguarda. La Revolució Francesa s'erigia en un dels referents mítics de la revolució en marxa, i el paral·lelisme històric de l'obra s'havia d'interpretar en clau d'actualitat, sobretot en relació amb el darrer acte, el del judici de Danton, les paraules del qual prefiguraven els perills de la revolució: «La Revolución es hija de la audacia. Fue ella la que hizo desplomarse las Bastillas; fue ella la que, gracias a mi voz, lanzó al pueblo de París contra la realeza; fue ella la que, con mi puño, cogió la cabeza cortada de Luis el Decapitado por sus grandes orejas y la arrojó a la casa de los tiranos y de su Dios. [...] Mi alma es como el bronce, que arde en la forja. Llevo la estatua de la Libertad fundida en mi pecho. [...]. Yo he cometido todos los crímenes por la Libertad. He cargado con todas las terribles manchas de que huía la hipocresía de los demás. Lo he sacrificado todo a la Revolución y bien veo ahora que todo ha sido en vano. La ramera me ha engañado; hoy me sacrifica ella a mí; mañana sacrificará a Robespierre, para cederle después al primer aventurero que se meta en su cama. ¡Qué importa! No deploro nada: la quiero y estoy contento de haberme deshonrado por ella. Compadezco a los pobres miserables que no han tenido ocasión de rozar su

13. «*Danton*», *La Veu de Catalunya*, 12-XI-1936, p. 7; «Teatre Olympia», *La Veu de Catalunya*, 13-XI-1936, p. 7, i «La propera estrena de l'Olympia», *La Veu de Catalunya*, 18-XI-1936, p. 7.

14. «Romain Rolland. És el gran escriptor francès, amic d'Espanya, que en aquest moment és qui manté el pavelló antifeixista a la república veïna» («Notes breus de teatre», *La Humanitat*, 15-X-1936, p. 2). Vegeu, sobre la posició de Romain Rolland, «La solidaritat de Romain Rolland», en *Les veus de la intel·ligència i la lluita del poble espanyol*, amb pròleg de Carles Pi i Sunyer, Barcelona: Comissariat de Propaganda, 1937, p. 14-19. I, també, com a botó de mostra de la valoració de què gaudia Romain Rolland, vegeu L. CAPDEVILA, «Paraules d'elogi a Romain Rolland», *La Humanitat*, 3-IX-1936, p. 8 i 3, i Zenon [Alfons Maseras], «Romain Rolland», *Diari de Barcelona*, 28-XI-1936, p. 5.

15. «J'ai cherché –afegia Rolland– à mettre en pleine lumière les grands intérêts politiques et sociaux, pour lesquels l'humanité lutte depuis un siècle. Napoléon a dit à Goethe: “La politique, voilà la moderne fatalité”. La politique est aussi la vraie tragédie de notre temps. Il se joue dans le monde actuel de grandes tragi-comédies. C'est le devoir de l'art de tâcher de s'élever jusqu'à elles, s'il ne veut disparaître» (R. ROLLAND, *Théâtre de la Révolution. Le 14 juillet. Danton. Les Loups*, Paris: Albin Michel, 1926<sup>13</sup>, p. VI-VII).

piel con la de la Libertad. Cuando se ha besado una vez a la divina tunanta, se puede morir, pues se ha vivido.»<sup>16</sup>

En l'adaptació de l'obra per a la representació a l'Olimpia, Gorkín reduí algunes parts del text a fi d'adequar-lo a la durada habitual en els escenaris d'aleshores i, d'acord amb Rolland, introduí una modificació significativa a la fi de la peça: després del veredict del tribunal que condemna Danton a la pena de mort, un quadre final mostrava com el cabdill revolucionari pujava al patíbul, cridava el poble a defensar la vida de la República i adreçava al botxí la seva cèlebre frase: «Muestra mi cabeza al Pueblo. Vale la pena.»<sup>17</sup> La lectura d'aquest colofó final a l'escena del judici deixà el públic, com insinuava Guillem Tieze, ben perplex, perquè el conflicte entre Danton i Robespierre que proposava la peça no era inequívoc: tant l'un com l'altre representaven la Revolució i els seus partidaris s'intercanviaven acusacions similars en nom de la llibertat i de la pàtria.<sup>18</sup>

Les plataformes confederals saludaren amb encesos elogis l'estrena de *Danton*, que no dubtaren a qualificar com l'esdeveniment teatral més important dels darrers anys i l'assaig de renovació escènica més extraordinari del moment.<sup>19</sup> Als ulls de la crítica confederal, els aspectes més destacats del muntatge eren l'esplendor escènica, la significació antifeixista de Romain Rolland i la reproducció fidel dels darrers dies de Danton i dels esdeveniments que marcaren un nou rumb a la humanitat. El personatge protagonista prenia, des del seu punt de vista, un sentit simbòlic: Danton havia atiat la foguera revolucionària —una autèntica convulsió històrica— i, engolit per la seva pròpia criatura, era condemnat al patíbul. Els mateixos homes que

16. R. ROLLAND, *Teatro de la Revolución. «Danton» y «Los Lobos»*, p. 99-100 i 118-119. Un dels redactors de *La Batalla* que es tenia per un simple espectador —no pas un crític— establí el paral·lelisme amb l'actualitat i n'apuntà una lectura ideològica mancada dels matisos amb què Rolland havia plantejat l'enfrontament Danton/Robespierre: «En el escenario del Olympia resuena la voz potente y humana del personaje de Romain Rolland con vibrante acento de actualidad. Como al pueblo francés que asiste al juicio en que se juzga a los "contrarrevolucionarios", a nosotros también "nos gusta el espectáculo"» («Teatro de masas. *Danton*», *La Batalla*, 22-XI-1936, p. 7).

17. R. MARRAST, *El teatro durante la guerra civil española*, p. 125-126, i F. MUNDI, *El teatro de la guerra civil*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987), p. 224-225. Una de les crítiques del muntatge destacà l'efecte plàstic del quadre final en què, efectivament, tal com recull Marrast a partir del testimoni de Gorkín, representava Danton «pujant l'escala del cadafal» (P.D., «El drama *Danton* ha estat estrenat amb gran èxit al teatre Olympia», *L'Instant*, 21-XI-1936, p. 4. Cf. també L. COT, «En el Olympia hemos visto *Danton*, drama de Romain Rolland, traducido por Gorkín», *El Mundo Deportivo*, 25-XI-1936, p. 3).

18. G. TIEZE, «Les estrenes. *Danton*, drama en tres actes de Romain Rolland», *Mirador*, núm. 396, 26-XI-1936, p. 2. Un testimoni d'aquesta perplexitat l'ofereix la militant trostkista Mary Low, que aleshores treballava en l'aparell de propaganda del POUM: «Fuimos al teatro. La interpretación española es muy pobre y su idea de la producción teatral primitiva. El mayor esfuerzo revolucionario que habían hecho era poner en escena el *Danton* de Romain Rolland adaptada y traducida por nuestro Gorkin (que es un hombre encantador e inteligente a la vez) y muy bien representada, pero el espíritu de la obra nos sacó de quicio y salimos enfadados de que hubieran hecho esta patochada justo en esos momentos. Necesitábamos que la gente creyera en sus fuerzas y ¡nos daba por representar una obra en la que veían como las masas desertaban de su líder cuando éste estaba en peligro a cambio de un mendrugo de pan! Nos quedamos de pie bajo las columnas del pórtico, delante de nosotros se agitaba un cartel bajo la lluvia: un pie con una alpargata de esparto catalana que aplastaba una esvástica con un brío negligente e incuestionable» (M. LOW, *Cuaderno rojo de Barcelona*, Barcelona: Alikornio, 2001, p. 164-165).

19. «El estreno de *Danton* en el Olympia», *Solidaridad Obrera*, 24-XI-1936, p. 11. Les dimensions del Teatre Olimpia causaren un problema acústic que, segons sembla, fou resolt perquè el públic pogués escoltar tota l'obra, sense perdre'n cap detall, des de totes les localitats («Notas breves del teatro», *Solidaridad Obrera*, 24-XI-1936, p. 11).

havien instaurat una nova consciència dels drets humans eren, doncs, els primers a violar-los. Rolland havia sabut mostrar les contradiccions del Danton històric i havia traçat molt bé els personatges episòdics per oferir-ne una visió verídica que arrencava de la intimitat de la llar de l'heroi i el feia arribar al patíbul. Si bé s'elogia la interpretació que n'havia fet la nombrosa companyia encapçalada per Jaume Borràs, les lloances més entusiastes eren per al conjunt de l'escenificació: «bellísima en los interiores, sugestiva y bien entonada en el último cuadro, y de una habilidad técnica hasta ahora desconocida en Barcelona, en el acto del juicio».<sup>20</sup>

A grans trets, la recepció de la crítica inscriví *Danton* en el cicle dramàtic en què Rolland evocava les figures històriques més representatives de la Revolució Francesa i en destacà l'originalitat, entre la dramaturgia històrica, per la fidelitat amb què havia reproduït l'ambient i els personatges en què s'inspirava. Dels tres actes de l'obra, el que causà una impressió més emotiva fou el tercer, considerat com el més reeixit en tant que «teatre de masses», per l'espectacularitat que oferia la plataforma mòbil que prolongava l'escenari i el dinamisme aconseguit amb el moviment a escena dels cinquanta-sis intèrprets i els cent cinquanta figurants.<sup>21</sup> La major part de la crítica destacà aquests aspectes generals, sobretot pel que fa a l'escenificació i, llevat de Guillem Tieze, María Luz Morales i Andreu A. Artís, deixà en un segon terme la interpretació ideològica de l'obra.

Així, si per a Tieze el conflicte de *Danton* demostrava fins a quin punt el veritable perill de la Revolució Francesa «no va venir de fora sinó del propi si», Morales remarcà el contingut espiritual del *théâtre du peuple* de l'escriptor francès i, en especial, de *Danton* que considerava l'obra d'«un gran artista», ja que Rolland no havia fet un míting, sinó història i psicologia de la revolució.<sup>22</sup> Morales acreditava que l'elecció d'aquesta peça era molt pertinent per iniciar una renovació i una dignificació de l'art escènic i destacava la magnificència de l'escenificació, inusual en els escenaris coetanis: «Muebles y trajes son de un gusto y una propiedad dignos de elogio. Los dos primeros actos nos ofrecen cuadros de una gracia y un énfasis muy de la época, si bien la interpretación desvía un poco ese énfasis, al acentuarlo excesivamente, no en un sentido de estilización, sino en un sentido realístico, que le hace caer en lo declamatorio, casi al borde de lo melodramático. Este detalle, que nos hizo temer un poco por la suerte del *Danton* del Olympia, queda automáticamente corregido en cuanto se saca a los actores de entre las bambalinas y se les trae

20. «Labor cultural de la CNT. Por los teatros socializados», *Boletín de Información CNT-AIT-FAI*, núm. 112, 25-XI-1936, p. 5.

21. A. ARTÍS, «La vida del teatro a Barcelona», p. 191. És possible que el muntatge tingués en compte el *Danton* que Max Reinhardt muntà al Grosses Schauspielhaus de Berlín, el 1920, en què, a la manera dels teatres antics i elisabetians, l'espai sencer es transformava en una sala d'assemblea popular i les fronteres entre els actors i els espectadors s'esvaïen (D. BABLET, *Les révolutions scéniques du vingtième siècle*, París: Société Internationale d'Art XX siècle, 1975, p. 74).

22. G. TIEZE, «Les estrenes. *Danton*, drama en tres actes de Romain Rolland», i M.L.M. [María Luz Morales], «*Danton*, de Romain Rolland, fue espléndidamente presentado en el Olympia. Teatro de masas», *La Vanguardia*, 24-XI-1936, p. 6.



al primer término de la pista, en medio de la sala. En el citado acto del juicio –verdadero y rarísimo logro de teatro de multitud– sea por lo minuciosa y maravillosamente que ha debido ser ensayado, sea por la misma fuerza de vida, de pasión, de vibración histórica que encierra, cada actor se convierte en su personaje, cada figura ocupa su lugar, cada voz vive y dice su palabra. Y esto, no ya en las primeras y destacadas figuras, sino, sobre todo, en las secundarias, y en las que forman el montón o masa. Todos nos dan idea de que estamos viviendo lo que vemos... (y lo que vemos es –tal vez– una honda lección para lo que vivimos).»<sup>23</sup>

També Andreu A. Artís celebrà que els responsables dels espectacles públics haguessin programat un assaig de teatre que esdevenia «extraordinari» en la mesura que era del tot infreqüent en els escenaris del moment.<sup>24</sup> Tot considerant-la una tragèdia històrica «magnífica», Artís elogià la cura amb què havia estat presentada a l'Olímpia i insinuà els matisos que oferien els dos personatges en pugna: «Danton, el complex i humaníssim Danton, suggestiva barreja de vicis i de virtuts, per l'art de Romain Rolland agafa una vida de primer ordre. Els seus dubtes, les seves vacil·lacions, la seva generositat, el seu orgull... Tot un heroi de tragèdia clàssica. I, en oposició a l'humaníssim Danton, l'autor ens mostra l'«inhumà», Robespierre, però d'una inhumanitat només a primera vista, car la fredor, l'orgull del qui fou anomenat l'«Incorruptible», troba també en Rolland el seu exaltador. Els dos foren necessaris a la Revolució, com la cara i la creu d'una mateixa medalla: l'amor a la llibertat i a la pàtria.»<sup>25</sup>

No obstant això, un dels espectadors realment d'excepció de *Danton* fou Erwin Piscator, el qual durant la seva estada a Barcelona, pel desembre del 1936, assistí a una de les representacions del muntatge dirigit per Ramon Caralt. Piscator destacà *Danton* de la resta d'espectacles que havia vist als teatres barcelonins i únicament lamentà que l'escenificació no s'hagués deixat influir per la realitat candent del moment i que el director no hagués pensat en la seva *actualització*.<sup>26</sup> Com la major part de la crítica, Piscator assenyalà la grandiositat del tercer acte i, amb una certa perplexitat, es condolgué que el públic català no omplís el Teatre Olímpia, com havien fet el públic rus i el francès en les seves respectives revolucions: «Pot assegurar-se que a la Rússia soviètica els teatres estan sempre plens i totes les localitats venudes amb molta anticipació, igual com succeí a París quan va ésser estrenada l'obra *14 de juliol* al gran teatre Alhambra, ple a vessar de públic. ¿És possible que

23. M.L.M. [María Luz Morales], «*Danton*, de Romain Rolland, fue espléndidamente presentado en el Olympia. Teatro de masas».

24. A. [Andreu A. Artís], «*Danton*, a l'Olympia», *Última Hora*, 23-XI-1936, p. 6.

25. «En *Danton* –afegia– s'hi diuen moltes coses i molt ben dites. Les orelles que les vulguin sentir hi podran trobar àdhuc, moltes ressonàncies actuals. Actuals perquè són eternes, com etern és aquest debat entre les passions i els ideals dels homes» (*ibid.*).

26. F.F. SORIA, «Erwin Piscator tracta, en una admirable conferència, d'«Una mobilització total de l'Art. El teatre, avui, té la missió de defensar la cultura»», *Treball*, 16-XII-1936, p. 7.

el públic teatral de Catalunya tingui tan poca cultura que prefereixi les revistes de dones nues a una obra revolucionària? Perquè s'ha de dir: *Danton* és presentat amb art pels actors, i la *mise en scène* del tercer acte, especialment està molt bé. Malgrat tot, hauré de censurar ara que no es prengui massa en consideració la realitat del moment en aquesta obra. Precisament aquesta obra inquieta es presta molt bé a expressar moltes veritats del moment i ensenyar tot el complex del desenvolupament d'una revolució. [...] No oblidem que quan Rolland va escriure *Danton* no hi havia revolució, de manera que és molt natural que l'obra tingui més literatura de la que existeix a la vida real. Aquesta part literària hauria d'ésser reduïda i substituïda per elements del moment revolucionari actual, tan semblant a l'època de Danton. Això seria, sens dubte, la tasca del realitzador, però em diuen que a Espanya aquesta institució gairebé es desconeix. En canvi, en altres països s'ha exagerat la seva importància, la qual cosa representa també un error. Ara bé; no es pot prescindir del realitzador. A *Danton* noto, precisament, com a nota agradable, que s'ha evitat cenyir-se servilment al text; el realitzador, company Queralt [*sic* per Caralt], ha portat a terme una tasca magnífica; hi veiem quelcom nou, quelcom a què no estem encara habituats i que no obstant això no ha pogut impedir que els dos primers actes restin una mica freds en un teatre de tan dolentes condicions i de tanta grandària com és l'Olimpia.»<sup>27</sup>

*Danton* aconseguí de romandre a la cartellera tot just un mes i no obtingué una acollida suficient i constant del públic, malgrat els preus populars i les crides publicitàries del Comitè Econòmic del Teatre.<sup>28</sup> Els entusiasmes inicials s'acabaren d'esvair amb l'estrena de *Riego (Estampas revolucionarias)*, d'Enrique del Valle (Teatre Olímpia, 24-XII-1936), un muntatge d'una vàlua literària molt inferior a *Danton* que es presentà com una successió de vuit estampes –plenes de visualitat i dinamisme– de l'època de Ferran VII, inspirades en el militar i polític asturià Rafael del Riego.<sup>29</sup> La constatació del fracàs de l'intent de «teatre de masses» aturà de cop la

27. [Andreu A. Artís], «“El teatre d'avui no ha realitzat, encara, tot el que és possible fer...” “Voldria, especialment, fer veure als artistes espanyols el seu deure en aquesta hora, ha dit Piscator”», *Última Hora*, 16-XII-1936, p. 4.

28. Abans de retirar l'obra de la cartellera, el CET oferí una sèrie de representacions de *Danton* a preus «popularíssims» amb el pretext que tots els amants del teatre poguessin conèixer el «teatre de masses». A partir del 8 de desembre, doncs, els preus de les entrades del Teatre Olímpia foren, en les sessions de tarda i nit, d'una pesseta i cinquanta cèntims i de dues pessetes en les localitats de preferència. La crida del CET deixà entendre que era una solució d'urgència per mantenir uns dies més les representacions de l'obra: «Es de esperar que el público, reconociendo el esfuerzo del Comité del Teatro de presentar un espectáculo de máxima calidad, por su elevación espiritual, categoría literaria, importancia y cantidad de los intérpretes, dirección esmerada y presentación perfecta, llene la vasta sala del Olympia hasta que tenga que ser retirada del cartel la obra de Romain Rolland, para dar paso al segundo acontecimiento teatral de masas» («*Danton a precios populares*», *Solidaridad Obrera*, 8-XII-1936, p. 11).

29. El més crític amb la vàlua literària del text fou Andreu A. Artís, que assegurà que els orientadors del «teatre de masses» havien saltat «d'un extrem a l'altre»: «D'una obra –*Danton*– en la qual el text ho era gairebé tot, a una altra obra –*Riego*– en la qual la lletra es perd, sense pena ni glòria, per les altures del sostre de l'Olimpia. / Perquè el teatre anomenat de “masses” és una arma de dos talls. Si realment es tracta d'una obra grandiosa, l'amplitud d'escenari l'afavoreix. Però, quan l'obra és uns diàlegs i una intriga qualsevol gairebé hom preferiria veure-la tancada en el marc de l'escenari corrent, per tal de veure si així, amb la condensació, feia millor efecte» ([Andreu A. Artís], «*Riego*, el nou espectacle de l'Olimpia», *Última Hora*, 28-XII-1936, p. 7).

renovació dels repertoris que havia volgut endegar el CET al Teatre Olímpia.<sup>30</sup> L'èxit que s'esperava no trobà una acollida favorable entre el públic, poc acostumat a aquesta mena d'experiències teatrals, ja que no hi havia uns precedents immediats que n'avalessin la viabilitat, segons es reconeixia des de les mateixes plataformes confederals: «l'estrena de *Danton* hauria estat un èxit si hagués anat precedida d'altres que haguessin ajudat a transformar aquella considerable part de públic el gust del qual atrofiaren les exempreses oferint-li obres d'autors que, dissortadament, encara avui són els qui predominen en les cartelleres».<sup>31</sup>

El muntatge de *Danton* restà com una fïta sense solució de continuïtat en els intents de renovació escènica del CET i, per tant, tampoc no serví per encetar una via que fes possible de transformar, ni que fos de manera progressiva, el gust del públic. Amb el temps, la immobilitat del panorama escènic convertí *Danton* en l'excepció que confirmava la regla. Així, el dirigent de la Unió General de Treballadors Carles Viaña, en una conferència d'afirmació ugetista pronunciada al Teatre Català de la Comèdia, el 15 d'agost del 1937, esmentà l'estrena de *Danton* com «una sola intentona de teatro sano» que no podia ser paradigmàtica, perquè, tot i els seus mèrits, l'obra reflectia «un revolucionarismo rancio y anticuado».<sup>32</sup> Des d'una posició no tan partidista, Lluís Capdevila, en el seu ja clàssic article «Teatre d'abans i de després del 19 de juliol» publicat a *Catalans!*, recordà el muntatge de la peça de Rolland com l'únic intent de dignificar el teatre, encara que fos una proposta no del tot reeixida: «Quines obres ha produït la revolució? Quines obres ha produït la guerra? Crec que a Barcelona hi ha un Comitè Econòmic del Teatre. ¿Quines proves ha donat aquest Comitè d'haver sentit la guerra? ¿Què ha fet per posar el teatre al compàs de l'hora present, per revolucionar-lo, per a dignificar-lo? Res, o gairebé res. Nosaltres tan sols recordem el *Danton*, de Romain Rolland, realitzat molt deficientment a Olympia, posat en escena amb indubtable bona voluntat, però amb poca intel·ligència.»<sup>33</sup>

30. El CET tenia en cartera l'estrena d'*Espartaco*, de Marcel Ollivier —una obra que havia obtingut un gran èxit al Théâtre de l'Étoile de París, amb direcció de Villiers—, traduïda per Ferenc Olivér Brachfeld, el qual en un article a *Mi Revista* exposà l'interès del tema de l'obra i la importància de la seva incorporació al «teatre de masses» de l'Olímpia, atès que *Espartaco* admetia una lectura actualitzadora, criticava el parlamentarisme estèril i vehiculava una ideologia revolucionària i llibertària. En aquells moments, abans de l'arribada de Piscator a Barcelona, s'especulà sobre la possibilitat que el director d'escena Villiers assistís a la representació o assessorés el director que l'escenificaria, o també sobre l'eventualitat que fos Erwin Piscator qui, durant la seva estada a la ciutat, assessorés la companyia que representaria *Espartaco* al Teatre Olímpia (F. [Ferenc] OLIVÉR BRACHFELD, «El traductor, sobre la obra *Espartaco* de Marcel Ollivier», *Mi Revista*, núm. 5, 15-XII-1936, p. 14-15).

31. F., «La tasca del Comitè Econòmic del Teatre», *Catalunya*, 11-III-1937, p. 2.

32. «Pobre revolución la nuestra si hubiese de seguir las huellas del *Danton*. Quizá hace treinta años esa comedia hubiera sido de un gran efecto. Pero vivida por todos la revolución rusa, con los elementos de juicio que nos ha proporcionado la historia, no podemos conformarnos con un teatro rancio y burgués sin más enseñanzas que las perniciosas de los tiempos de oprobio y la esclavitud» (C. VIAÑA, *Conferencia. Pronunciada en el Teatro Poliorama de Barcelona, el 15 de Agosto 1937 por el compañero Carlos Viaña sobre el tema «Situación actual del Arte y los Artistas»* (Un año de experiencia), Barcelona: Tipografía Ereta, 1937, p. 9).

33. L. CAPDEVILA, «El teatre d'abans i de després del 19 de juliol», *Catalans*, núm. 5 (30-III-1938), p. 37. Consignem que Andreu A. Artís, implicat intensament en el teatre del moment, serva com «el màxim record teatral d'aquells dies» la representació de *Danton* «en l'enderroc avui teatre Olímpia. Magistral interpretació de Jaume Borràs» (carta a l'autor d'aquest article, datada a Barcelona el 27 d'abril del 1998).

La segona iniciativa d'envergadura fou la creació de la companyia «experimental» del Teatro del Pueblo, l'estiu del 1937, que es posà sota la direcció de l'anarquista argentí Rodolfo González Pacheco.<sup>34</sup> La tria d'una obra com *¡Venciste, Monátkof!*, d'Isaac Steinberg, per encetar l'aventura no era pas casual en el context del canvi d'hegemonies politico-sindicals produït després dels Fets de Maig del 1937.<sup>35</sup> L'intent de dignificar l'escena i reafirmar la labor constructiva del sindicat confederal prenia unes connotacions ideològiques evidents no sols en la tria, sinó també en la difusió propagandística que es va fer de l'espectacle. La lectura circumstanciada que se'n derivava es potencià de manera més que intencionada des de les pàgines de *Solidaridad Obrera*. L'òrgan confederal presentà Steinberg, excomissari del poble exiliat de la URSS, com una víctima de la persecució dictatorial dels bolxevics, i la seva obra com «la tragedia que une, en las revoluciones desfiguradas, a los revolucionarios, y que, aparentemente vencidos, son, empero, la llama de la Revolución misma, y siempre vuelven».<sup>36</sup>

No debades, *¡Venciste, Monátkof!*, considerada «la obra clásica de la Revolución rusa», dramatitzava eloqüentment un episodi de les lluites internes entre els dirigents del proletariat durant un període avançat de la Revolució Russa. En conseqüència, permetia d'establir un paral·lelisme ben clar i polèmic –molt més que *Danton*– amb el moment que es vivia a la rereguarda catalana, immersa en un procés equiparable: «Estamos en el proceso diario de una Revolución que recién está en sus comienzos, que no ha cumplido aún sus finales objetivos. Los problemas planteados en la obra de Steinberg, problemas que él no plantea, sino que anima,

34. Rodolfo González Pacheco era molt conegut en els cercles anarquistes per la seva trajectòria revolucionària dins i fora de l'àmbit teatral, i gaudia d'una bona reputació en l'anarquisme català d'ençà dels temps del «Noi del sucre» i la seva direcció de *Tierra y Libertad* al començament de la dècada dels anys deu.

35. La trajectòria ideològica d'Isaac Steinberg devia ser coneguda a través de la seva obra *Cuando fui comisario del pueblo. Episodios de la revolución de Octubre* (Madrid: Zeus, 1930), en una versió de l'alemany de Valeriano Orobón Fernández. Steinberg fou un militant destacat del partit dels socialistes revolucionaris d'esquerres que es coalignà inicialment amb els bolxevics, si bé les diferències entre tots dos grups provocaren tensions i disputes que esclataren ben aviat. Els comissaris del poble representants dels socialistes d'esquerres (com el mateix Steinberg) es retiraren del govern dels soviets i iniciaren l'oposició als mètodes bolxevics (en el pròleg a *Cuando fui comisario del pueblo*, Steinberg comenta les raons de la ruptura amb els bolxevics i la posició política del seu partit). D'altra banda, *¡Venciste, Monátkof!*, estretament relacionada amb aquests esdeveniments, havia estat editada –amb *Herrumbre roja*, d'A. Kirkon i V. Uspenski– dins del volum *Teatro soviético* (1931), prologat i traduït per Crisòbal de Castro. L'interès de la peça fou exposat pel seu mateix traductor en un dels articles que dedicà al teatre soviètic: «*¡Venciste, Monátkof!*, drama de proletarios, asamblea de soldados y obreros, de intrigas y conspiraciones, ruge sus patetismos de hambre entre oraciones y fusilamientos. / Todo ello, ¿no es la Rusia soviética? ¿La Rusia polémica? ¿La Rusia de los verdaderos rusos?» (C. DE CASTRO, «El teatro soviético», *ABC*, Madrid, 8-X-1931, citat a G. REY FARALDOS, «Notas sobre el teatro ruso en España», p. 272). A les pàgines de *Solidaridad Obrera*, es publicà un comentari de Cristòbal de Castro a propòsit de *¡Venciste, Monátkof!* que repetia amb lleus retocs el fragment transcrit suara, però hi afegia un interrogant final del tot intencionat i simptomàtic: «¿No es España?» («Cristóbal de Castro, traductor de *¡Venciste, Monátkof!* hace un juicio sobre el drama de Steinberg. “Alienta en él, drama de proletarios, asamblea de obreros y soldados, los candentes problemas soviéticos de la calle”», *Solidaridad Obrera*, 16-VII-1937, p. 2). Anotem, en darrer terme, perquè no tenim constància que hi hagués un vincle entre totes dues estrenes, que La Barraca estrenà *¡Venciste, Monátkof!* al Teatro Español de Madrid, el 15 de gener del 1937 (MARRAST, *El teatro durante la guerra civil española*, p. 29, i F. COLLA-DO, *El teatro bajo las bombas*, Madrid: Kaydeda, 1989, p. 112).

36. «El Sindicato de la Industria del Espectáculo, un organismo confederal, bajo la dirección de González Pacheco, ha creado el “Teatro del Pueblo”. *¡Venciste, Monátkof!*, de Steinberg, una obra de líneas clásicas, será puesta en escena el próximo día 18 de julio en el Circo Barcelonés», *Solidaridad Obrera*, 16-VII-1937, p. 2.

por haberlos vivido, a través de los miembros del Comité Revolucionario, no se han planteado, para nosotros, en todo su fondo. Pero, eso sí, no son voces o figuras lejanas, incomprensibles, para nosotros.»<sup>37</sup>

*¡Venciste, Monátkof!* demostrava que les situacions revolucionàries mantenien unes constants que admetien una lectura aplicable al present històric, fins al punt que el final obert amb què Steinberg havia clos la seva peça es podia escriure en la revolució espanyola.<sup>38</sup> *¡Venciste, Monátkof!* suscitava el problema que es podia presentar en qualsevol moment a un poble en armes: els marges de llibertat individual dins de la dictadura del proletariat i la implicació del poble obrer en el moviment revolucionari. Però la realitat a la rereguarda republicana era molt més constrenyedora i intensa que les evocacions que en podia oferir l'obra, ja que els protagonistes de la revolució coetània vivien «sobre la carne viva las escenas que Steinberg dejó arrinconadas en su imaginación».<sup>39</sup> En aquest sentit, Mateo Santos assegurà que *¡Venciste, Monátkof!* abordava l'enfrontament de les dues tendències predominants en la Revolució Russa que commogué el món, la marxista i l'anarquista, i que, salvades totes les distàncies d'ambient, temperament i època, prenia «un valor de actualidad».<sup>40</sup>

La innegable actualitat de *¡Venciste, Monátkof!* que suposava portar a escena el desenvolupament de la Revolució Russa, amb els tripijocs polítics que en desfiguraven els orígens, fou assenyalada també per González Pacheco, el qual no s'estigué de manifestar la lectura en clau d'actualitat de l'obra que havia escollit per al debut de la companyia. L'al·licient de la peça de Steinberg es basava, segons l'escriptor argentí, en el fet que representava «casi punto por punto el estado político y social seguido por la Revolución Rusa, en su trayectoria con los mismos juegos de baja política puestos al orden del día en Rusia, *que se repiten aquí*».<sup>41</sup>

Tot amb tot, la intenció de l'obra no era exactament, segons Steinberg, donar a conèixer les lluites concretes de la Revolució Russa, sinó «subrayar principalmente el problema fundamental y eterno de la Revolución socialista, tal como es».<sup>42</sup> Ho

37. *Ibid.* La direcció del Teatro del Pueblo sol·licità a la premsa que incités les organitzacions confederals a «concorrer-hi amb les seves banderes, associant-se així al caràcter d'homenatge a la Revolució que té aquesta estrena» («La nostra revolució serà commemorada pel Sindicat de la Indústria de l'Espectacle», *Catalunya*, 17-VII-1937, p. 3).

38. «Aquellos que el autor no supo encontrar para darle un final apropiado a su obra, estamos obligados nosotros a buscarlo y llevarlo a término» («Teatro del Pueblo», *Boletín de Información CNT-AIT-FAI*, núm. 315, 21-VII-1937, p. 7).

39. *Ibid.*

40. M. SANTOS, *Un ensayo de teatro experimental*, Casp: Consejería de Información y Propaganda del Consejo de Aragón, 1937, p. 38.

41. «El Teatro del Pueblo. Hacia la dignificación de la escena española», *La Vanguardia*, 17-VII-1938, p. 3. Abel Paz, que aleshores era un joveníssim militant de les Joventuts Llibertàries de Catalunya, deixa escrit en les seves memòries: «El tema de la obra [*¡Venciste, Monátkof!*] cuadraba con el momento que nosotros vivíamos pues hacía referencia a la revolución rusa en el momento en que en ésta se vivía frenéticamente y el paro que el bolchevismo le aplicaba para imponerle el ritmo dictatorial de su partido. Esa referencia era significativa y venía a ser algo así como una alerta a la clase obrera española» (A. PAZ [Diego Camacho], *Viaje al pasado (1936-1939)*, Barcelona: Autor, 1995, p. 207).

42. I. STEINBERG, «Una carta de Isaac Steinberg, autor de *¡Venciste, Monátkof!*, al camarada R. G. Pacheco», *Solidaridad Obrera*, 15-VIII-1937, p. 11. La notícia de l'estrena de la seva obra la va rebre del seu camarada Agustín

afirmà en una carta, datada a Londres l'agost del 1937 i adreçada a González Pacheco, en què li feia avinent la seva alegria en conèixer la notícia de l'estrena de *¡Venciste, Monátkof!* a Barcelona, justament el dia del primer aniversari de la Revolució.<sup>43</sup> A més d'expressar la seva «profunda satisfacció moral» i d'adreçar's de no poder assistir a l'estrena, considerà que havia estat tot un encert d'exposar els problemes que tractava *¡Venciste, Monátkof!* davant de la consciència del poble treballador català com una aposta de futur per la revolució iniciada l'octubre del 1917 a Rússia i el 19 de juliol del 1936 a Barcelona. La seva obra establia un lligam entre la Revolució Russa que va viure l'escriptor rus i l'espanyol: «Mientras la escribía, el movimiento al que yo pertenecía, con sus héroes (María Spiridonova, Irina), fueron arrastrados del histórico “círculo” a las catacumbas del sufrimiento y de la perseverancia. Pero, siempre tuve la certeza de que su espíritu y alteza moral permanecerían vivos en algún núcleo de la clase trabajadora internacional. Y, efectivamente, este espíritu vive hoy en esta España en lucha.»<sup>44</sup>

La històrica experiència universalitzable que Steinberg tractava a *¡Venciste, Monátkof!* era la conflictiva situació en què es trobava la Revolució Russa el 1920. En aquest aspecte, un dels testimonis viscuts de l'estat de la revolució dels soviets en aquells moments l'ofereixen les memòries *Living my life* (1931) d'Emma Goldman.<sup>45</sup> L'interessant dels records de Goldman, que ajuden molt a entendre la peça de Steinberg, és el coneixement que l'escriptora anarquista lituana féu de Maria Spiridonovna en persona –l'heroïna revolucionària que inspirà Irina, el personatge principal de l'obra– i la relació que s'estableix entre Spiridonovna i l'escriptor rus, els quals participaren en uns fets històrics que passarien a ser dramatitzats en l'obra estrenada pel Teatro del Pueblo. I és que les paraules d'Irina quan acusa Monátkof de traïr la revolució, per mitjà de l'estatització i la militarització progressives (acte III, quadre 2), i la seva afirmació profètica final, que deixa en suspens la resolució de la trama i la fi de la lluita revolucionària, per força havien de connotar en l'espectador del moment tot el pes tràgic de la realitat coetània a la rereguarda republicana: «IRINA. (*En tono profético.*) ¡Aún no se ha dicho la última palabra! ¡Volveremos! ¡Viva la revolución!...»<sup>46</sup>

El dia mateix de l'estrena de *¡Venciste, Monátkof!*, el 18 de juliol, el Sindicat de la Indústria de l'Espectacle de la CNT repartí un comunicat en què exposà la seva

Souchy, un anarquista alemany que era coautor, amb Paul Folgare, de *Colectivizaciones. La obra constructiva de la revolución española. Ensayos, documentos, reportajes*, Barcelona: Tierra y Libertad, 1937; reeditat a Fontamara, 1977.

43. I. STEINBERG, «Una carta de Isaac Steinberg, autor de *¡Venciste, Monátkof!*, al camarada R. G. Pacheco».

44. Steinberg felicità els fundadors i els membres del Teatro del Pueblo i sol·licità a González Pacheco que li enviés un exemplar de la traducció de la peça a l'espanyol, la informació escrita o gràfica sobre la representació i totes les opinions de la crítica de l'espectacle (*ibid.*).

45. E. GOLDMAN, *Viviendo mi vida*, vol. 2, Madrid: Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 1996, p. 315-318.

46. I. STEINBERG, *¡Venciste, Monátkof!*, en *Teatro soviético*, pròleg i traducció de Cristóbal de Castro, Madrid: Aguilar, 1931, p. 229.

intenció de commemorar el primer aniversari de la Revolució oferint al poble barceloní una expressió artística que homenatgés els caiguts en la lluita i que fos un exponent de la capacitat constructiva del proletariat.<sup>47</sup> Amb l'experiència del Teatro del Pueblo, l'impuls renovador arribava a l'escena i legitimava el sindicat d'espectacles cenetista en la seva labor de dignificació del teatre. La nova formació de «teatre d'avantguarda», tal com constava en la cartellera teatral, era el resultat d'un esforç col·lectiu, anònim, «proletari cent per cent», i es convertia en l'instrument artístic a través del qual s'expressava la voluntat creadora dels treballadors. La Barcelona obrera i revolucionària tenia, per tant, el teatre que es mereixia. Ara tan sols calia que la iniciativa gaudís de l'estímul suficient, d'una recepció ben àmplia, per poder continuar i consolidar els seus propòsits, per tal com hi entrava en joc la «dignidad revolucionaria».<sup>48</sup>

De la interpretació de *¡Venciste, Monátkof!*, en tingué cura un combinat d'actors professionals i obrers provinents de les fàbriques i tallers, segons el model del director de cinema rus Serguei M. Eisenstein. La direcció escènica, a càrrec del militant anarquista Guillem Bosquets, determinà que no es fes cap distinció de figures principals i intentà d'establir un esperit de companyonia i d'implicació en un treball col·lectiu.<sup>49</sup> L'escenificació de l'obra incorporà una sèrie d'innovacions d'inspiració piscatoriana pràcticament inèdites en els escenaris del moment, com ara la combinació de teatre i cinema: «Al final del Prólogo, y fundida la acción teatral, aparece en la pantalla, hasta llegar al primer plano, esta fecha: 1917. A continuación, unos episodios, en montaje rápido, de la revolución rusa, con el destronamiento y prisión del zar. En el cuadro primero del primer acto, se combinan también teatro y cine, con unos metros de película con las consignas de revolución rusa, y con una “cola” de gente ante una panadería.

»Y, finalmente, en el cuadro cuarto del acto segundo —el del sueño de Monátkof, en que se le aparece el Diablo— se intercala también, como fondo, unos trozos de film.»<sup>50</sup>

Les veus més crítiques amb l'evolució del sistema socialitzat dels espectacles públics reberen la companyia del Teatro del Pueblo amb bombo i platerets. Guzmán

47. A. ARTÍS, «La vida del teatre a Barcelona», p. 201.

48. *Ibid.*

49. La companyia del Teatro del Pueblo era integrada per: Francisco Aguiló, Teresa Arquer, Esperanza del Barrero (Irina), Antonio Carnicero, Fernando Cochet, Miguel García, Julio Gonfaus, Aurora González, Emilio Gros, Gloria Guzmán, José M. Lado, Pilar Losa, Victoriano March, Consuelo Melero, Juan Merino, Juan Moyano, Emilia Nevada, Álvaro Nevot, José Panadés, José M. Polo, Enrique Ponte, José Pozo, José Sarlé, Pedro Sempson, Andrés Serrano i Faustino Sesma. Apuntadors: F. Aragonés, Eduard Hernández i Josep Montoliu. Direcció escènica: Guillermo Bosquets. Direcció literària: Rodolfo González Pacheco. Decorats sintètics: Gustavo Cochet. Realitzador: J. Pallejá (A. ARTÍS, «La vida del teatre a Barcelona», p. 150). La participació d'actors no professionals motivà les queixes i el rumoreig d'alguns sectors de la professió que palesaren, així, la incapacitat per assumir unes novetats que eren molt lluny de la seva pràctica escènica de consuetud i, de passada, permeten de reafirmar la tesi que la iniciativa no tenia el beneplàcit d'algunes de les bases del sindicat confederal (M. OLLEDO, «Los “extras”, en el teatro... ¡jojo!, no son los “extras” del cine», *Mi Revista*, núm. 21, 15-VIII-1937, p. 33-34).

50. M. SANTOS, *Un ensayo de teatro experimental*, p. 41.

de Alfarache (Enrique López Alarcón), des de les pàgines de *Solidaridad Obrera*, definí *¡Venciste, Monátkof!* com una obra pertanyent al teatre polític i n'emfasitzà el valor d'actualitat en el sentit que «el choque de las ideas, el interés dramático de los personajes, pertenecen al orden de los hechos que están llamados a repetirse en la Historia».<sup>51</sup> Per il·lustrar l'eix de la trama —la lluita que el partit comunista menava per dominar i dirigir la Revolució Russa—, Alfarache reproduí amb tota la intenció del món el quadre 2 de l'acte III, en què Irina s'enfronta a Monátkof i l'acusa de traïr les aspiracions revolucionàries, perquè el considerava «el punto crítico de la pasión entre dos personajes que representan las dos tendencias en lucha».<sup>52</sup> A pesar que el diàleg esdevenia una mica «palabrero», la retòrica es feia indispensable per exposar els raonaments dels personatges i per vehicular un teatre d'idees.<sup>53</sup>

D'altra banda, Guzmán de Alfarache elogià la interpretació d'Esperanza del Barrero en el paper d'Irina i el treball de direcció escènica de Guillem Bosquets. Lamentà, tanmateix, que aquest hagués hagut de lluitar amb els desavantatges de treballar en un teatre «sordo y desenfocado, y con la pobreza de elementos de todas clases», que havien deslluït el seu bon ofici i les seves intencions com a director d'escena. De fet, Alfarache mateix reconeixia que l'ambiciosa empresa teatral que es proposava Bosquets no podia dur-se a terme «en un mes ni en una primera obra... ni remotamente», atès que els grans directors dels teatres europeus havien aconseguit fer avançar el teatre a força de tenacitat i disciplina i amb molts més mitjans econòmics per assajar el temps necessari.<sup>54</sup>

La intervenció sindicat endins de Mariano Rodríguez Vázquez, secretari del Comitè Nacional de la CNT, que donà un toc d'atenció a les organitzacions confederals perquè prestessin suport a la companyia del Teatro del Pueblo,<sup>55</sup> es completà

51. G. DE ALFARACHE [Enrique López Alarcón], «El teatro después de la Revolución. Estreno de *¡Venciste, Monátkof!*, de Steinberg, traducido por C. de Castro», *Solidaridad Obrera*, 22-VII-1937, p. 2 i 10.

52. *Ibid.*

53. Segons la crítica publicada a *La Vanguardia*, l'efecte de masses en escena s'aconseguí favorablement sobretot en el quadre 5 de l'acte I, en què es jutja Lobátkof, l'oficial cosac, però la majoria de les escenes dialogades llanguien sovint a causa d'una traducció, la de Cristóbal de Castro, no prou escaient per a l'escena («*¡Venciste, Monátkof!*», una obra de Steinberg, presentada por la Compañía del Teatro del Pueblo», *La Vanguardia*, 21-VII-1937, p. 2).

54. «Porque para intentar algo en el teatro —reblava Guzmán de Alfarache— hay que luchar contra todos, sin excepción, empezando por los que tiene uno al lado; hay que luchar con el público, con la taquilla, con los cómicos, con los obreros del teatro y con lo que se suele llamar la crítica» (G. DE ALFARACHE [Enrique López Alarcón], «El teatro después de la Revolución. Estreno de *¡Venciste, Monátkof!*, de Steinberg, traducido por C. de Castro).

55. Vázquez, que aprofità la seva estada a Barcelona per anar a veure la representació de l'obra de Steinberg, valorà la importància decisiva que tenia la indústria des del punt de vista revolucionari i la necessitat d'imprimir al teatre «la tónica revolucionaria y educativa» de l'ideari anarcosindicalista. La peça de Steinberg era, segons afirmava Vázquez, la primera realització del sindicat d'espectacles cenetista que s'adeia amb la missió que havia d'acomplir el teatre en mans del moviment llibertari: «Se trata de una obra de masas; de una realización moderna, que rompe con la chavacanería corriente del teatro. La ramplonería desaparece ante la vibración de un arte y unas escenas, que educan y hacen pensar al público que las contempla. Se trata de la innovación del arte de Talía.» Vázquez lamentà, tanmateix, que el dia en què va assistir a la representació únicament hi havia un centenar d'espectadors, la qual cosa era inadmissible per la transcendència que tenia l'espectacle i obligava el Comitè Nacional a fer un toc d'alerta als sindicats barcelonins perquè intervinguessin en l'afer. La representació de *¡Venciste, Monátkof!* esdevenia una mostra més de l'obra revolucionària i, sobretot, prenia una significació afegida pel fet d'encetar la renovació teatral desitjada. Tots els integrants de l'organització cenetista havien de fer costat, doncs, al sindicat d'espectacles en el seu primer esforç de renovació, perquè aquest



amb la publicació d'un comentari seu a *Solidaridad Obrera* sobre la importància que tenia l'estrena de l'obra de Steinberg. Vázquez hi afirmava que, a la fi, després d'un any sense que l'espectacle s'hagués transformat substancialment (silencià, a posta o no, l'experiència frustrada del «teatre de masses» de Ramon Caralt), havia sorgit «el puño de hierro que ha roto el círculo vicioso».<sup>56</sup> L'important era que, amb el Teatro del Pueblo, s'havia iniciat «la renovación del arte de Talía», «algo nuevo. Algo que educa, que hace pensar, que vibra».<sup>57</sup> *¡Venciste, Monátkof!* era el paradigma del teatre revolucionari, «popular, de masas, de inquietudes, de vibraciones», amb el qual el sindicat del sector havia iniciat el camí de la renovació de l'espectacle. Com ja havia fet en una circular interna, datada a Barcelona el 31 de juliol del 1937 i adreçada a les organitzacions confederals, Vázquez convidava els lectors de *Solidaridad Obrera* a animar i donar suport a la tasca empresa per la companyia del Teatro del Pueblo.

Per a les plataformes anarquistes predisposades a la renovació teatral, la creació de la companyia del Teatro del Pueblo representava que la revolució que es duia a cap en les activitats socioeconòmiques penetrava finalment en el teatre.<sup>58</sup> L'assaig que capitanejaven González Pacheco i Bosquets constituïa l'acta de naixement del teatre revolucionari i l'obra que havien muntat tenia el mèrit de ser popular, actual, renovadora i ideològicament incitant: «¡Venciste, Monátkof!, admirable obra de ambiente popular y de feliz actualidad, llevada a la escena con la originalidad y la síntesis magnífica del Arte nuevo. ¡Venciste, Monátkof!, choque de dos poderosas corrientes universales, idealista y humana la una, que se afirma en el sentimiento y la bondad; fría, práctica, realista y razonadora la otra, que busca su finalidad sin reparar en procedimientos. ¡Venciste, Monátkof!, lucha cruel a través de toda la obra, que obliga a pensar dolorosamente al espectador, a cuya buena comprensión deja las conclusiones. Tal vez por eso no acaba de gustar al público que, maleado su gusto, un tanto mesiánico y deísta, quiere que le den las cosas acabadas: el burgués muerto, el ultraje vengado y la justicia triunfante. De ahí el vacío que queda en algunos asistentes ante los problemas que suscita ¡Venciste, Monátkof!, que, como toda la literatura y teatro ruso, plantea problemas hondos de psicología sin resolver-

no fos estèril: el fracàs de la iniciativa redundaria negativament en l'afany revolucionari del moviment llibertari i donaria arguments als sectors adversaris per censurar la seva incapacitat d'oferir una nova orientació escènica. A parer de Vázquez, el sabotatge assegurat dels sectors antisocialitzadors havia de ser respost amb una intensa campanya propagandística empresa per tots els sindicats integrants del moviment llibertari, la premsa cenetista i la militància que assegurés l'assistència de públic en les representacions i que, amb tots els mitjans possibles, llancés la consigna a favor de la renovació del teatre. En cas contrari, si aquesta renovació no s'impulsava conjuntament, Vázquez vaticinava que el sindicat es veuria obligat a retirar l'obra del cartell, ajornar la innovació teatral i continuar de manera vergonyant amb «las cursilerías de antaño». Circular mecanoscrita (2 pàgines). Archivo Histórico Nacional de Salamanca, Sección Guerra Civil, Político-Social-Barcelona, 1351.

56. M.R VÁZQUEZ., «Ya tenemos Teatro Revolucionario. ¡Venciste, Monátkof!, inicial de la renovación», *Solidaridad Obrera*, 27-VII-1937, p. 11.

57. *Ibid.*

58. J.M.M., «Una iniciativa feliz. La Compañía del Teatro del Pueblo», *Tiempos Nuevos*, núm. 7-8, juliol-agost del 1937, p. 55.

los favorablemente, de acuerdo al realismo de la vida y a los problemas inciertos que plantea.

»Llama poderosamente la atención la decoración originalísima y moderna, que denota un gusto refinado, selecto y artístico del camarada Bosquets y del pintor escenógrafo Gustavo Cochet, así como la actuación justa y admirable del conjunto.»<sup>59</sup>

Així i tot, foren endebades els esforços dels Amigos del Teatro del Pueblo —una mena d'associació d'espectadors que s'avingué a prestar la seva ajuda a la iniciativa— per evitar que desaparegués el projecte i per intentar d'articular un teatre revolucionari. *¡Venciste, Monátkof!* s'aguantà en la cartellera fins al 13 d'agost, encara no un mes després d'estrenar-se, i l'endemà mateix, el Circ Barcelonès tornà als seus «grans programes» de varietats. Les dificultats per donar continuïtat a la companyia del Teatro del Pueblo eren el signe més evident dels problemes interns i externs dels responsables sindicals més favorables a la renovació per tal d'actuar en un panorama escènic que, al cap d'un any de revolució, no havia estat capaç de promoure eficaçment un canvi de repertoris. Els problemes interns podien atribuir-se a les deficientes condicions infraestructurals de l'escena barcelonina —en què els teatres no estaven preparats per a muntatges sofisticats—, però també calia imputar-los a la disparitat d'opcions dins d'un sindicat ple d'elements d'al·luvió —en què la sindicació obligatòria havia creat una inflació ideològica difícil de gestionar— que cada vegada anava més a remolc d'unes circumstàncies històriques excepcionals. Els problemes externs, per contra, eren la conseqüència més palmària de situar un projecte de renovació escènica a contracorrent, si més no, de les inèrcies d'un públic que encara concebia el teatre fonamentalment com un mitjà d'evasió i, per altra part, del silenci més o menys deliberat d'una crítica que, des de plataformes front-populistes, havia atacat amb virulència la gestió i la programació teatrals del sindicat cenetista.

### **Tres estrenes en la temporada oficial**

Tota una altra dinàmica prenen les estrenes d'*El deixeble del diable*, de Bernard Shaw, i de *La feréstega domada*, de William Shakespeare, en el marc de la temporada oficial del teatre de la Rambla i, doncs, d'una programació de caràcter institucional, subvencionada per la Conselleria de Cultura. La delegació del Teatre Català de la Comèdia no es plantejà, malgrat això, la significació que podia tenir, en aquells moments, programar dos noms de prestigi de la dramaturgia universal en plena guerra, com a resultat d'uns criteris programàtics dissenyats des de la convicció que la seva incorporació a l'escena catalana era un guany cultural i específicament teatral

59. *Ibid.*

de primer ordre.<sup>60</sup> En realitat, per més que després s'hi donés una orientació de més volada, el mòbil inicial era molt més prosaic: aspirava únicament a oferir varietat a la programació amb obres que podien ser avinents per a la companyia i, de retruc, fossin un bon reclam per al públic.<sup>61</sup>

L'estrena d'*El deixeble del diable* constituïa un autèntic «esdeveniment artístic» perquè Bernard Shaw pràcticament no havia estat incorporat encara a l'escena catalana en règim professional, malgrat els esforços de Carles Capdevila.<sup>62</sup> El fet d'in-

60. Tan sols *Càndida*, de Bernard Shaw, en una versió de Martí Alegre, fou estrenada el 1909 en el marc de la Nova Empresa de Teatre Català, sota la direcció artística d'Adrià Gual (vegeu A. GUAL, *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona: Aedos, 1960, p. 224 i 231-232). L'Associació de Teatre Selecte tenia pendent d'estrenar *La professió de la senyora Warren*, en una traducció de Carles Capdevila, el 1929, que no arribà a materialitzar-se («Comentari de l'adhesió d'autors», *Gestionari. Butlletí de l'Associació de Teatre Selecte*, núm. 2, setembre del 1929, p. 4). Posteriorment, el Lyceum Club estrenà, en la seva primera sessió, *Com ell va enganyar al marit d'ella*, en una traducció de Carles Soldevila, el gener del 1934 (vegeu I.A. [Ignasi Agustí], «Sala Studium. Sessió del Lyceum Club de Barcelona», *La Veu de Catalunya*, 19-I-1934, p. 8), entre d'altres possibles estrenes en els cercles amateurs. Pel que fa a l'edició, les obres traduïdes per Carles Capdevila i publicades durant la dècada dels vint i començament dels trenta foren: *El deixeble del diable* (Barcelona: Occitània, 1925, Teatre de Bernard Shaw, 1), *Santa Joana* (Barcelona: Bonavia, 1927, Teatre de Bernard Shaw, 2, amb col·laboració de Climent Fernández Burgas), *Cèsar i Cleopatra* (*La Nova Revista*, núm. 10-15, octubre del 1927-març del 1928), i *L'home i les armes* (Barcelona: Millà, 1934, Catalunya Teatral, 67). De fet, l'escriptor irlandès era molt més conegut i valorat com a polemista i humorista que no pas com a dramaturg, fins al punt que Xavier Benguerel assegurà que, «d'ençà del *Santa Joana* presentat pels Pitoëff i de *L'home i les armes* –ambdues, com *El deixeble del diable*, traduïdes per l'enyorat Carles Capdevila– estrenada gairebé subrepticament en un pis habilitat per al teatre amateur, Shaw ha conegut la indiferència dels nostres directors i actors [...]» (X. BENGUEREL, «Meridians. *El deixeble del diable*», *Meridià*, núm. 15, 22-IV-1938, p. 6). Val a dir que altres obres de Shaw es representaren en espanyol, francès i anglès en els escenaris barcelonins: *Santa Juana* s'estrenà al Teatre Goya, per la companyia de Margarida Xirgu i en una traducció de Carles Capdevila, l'octubre del 1925 (vegeu J.M. DE SAGARRA, «*Santa Joana* de G. Bernard Shaw. Al Teatre Goya», *La Publicitat*, 23-X-1925, p. 4, i *ibid.*, «L'hora de Bernard Shaw. A propòsit de *Santa Joana*», *La Publicitat*, 25-X-1925, p. 1); *Sainte Jeanne* es presentà al Teatre Novetats, per la companyia de Georges i Ludmilla Pitoëff, el gener del 1927 (J.M. DE SAGARRA, «Novetats. *Sainte Jeanne*, de Bernard Shaw, traducció d'A. i H. Hamon», *La Publicitat*, 1-II-1927, p. 4, i M.-R. [Josep M. Millàs-Raurell], «Els Pitoëff a Novetats», *La Nova Revista*, núm. 2, febrer del 1927, p. 171-173); *John Never can Tell*, al Teatre Studium, per la companyia d'Edward Stirling, el febrer del 1934 (P. B. [Prudenci Bertrana], «Companyia anglesa d'Edward Stirling», *La Veu de Catalunya*, 20-II-1934, p. 10), i *Pigmalió*, al Teatre Barcelona, per la companyia de Josefina Díaz i Manuel Collado, el novembre del 1935 (D. GUANSE, «Teatre Barcelona. Debut de Catalina Bárcena amb *Pigmalió*, de Bernard Shaw», *La Publicitat*, 22-XI-1935, p. 8), entre d'altres. Per a més dades sobre la recepció de Shaw al teatre català, vegeu A. SOLER HORTA, «Notícia de la recepció del teatre de G.B. SHAW a Catalunya (1908-1938)», en *La traducció en la Edat de Plata*, edició a cura de Luis Pegenaute, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 2001, p. 295-311. Respecte a la recepció de Shakespeare, anotem únicament que *The Taming of the Shrew* es presentà al Teatre Romea de Barcelona, per la companyia d'Ermete Zacconi, el gener del 1923 (vegeu J.M. DE SAGARRA, «Romea. Companyia Zacconi. *La bisbetica domata*, de Shakespeare», *La Publicitat*, 1-II-1923, p. 4, i l'excel·lent assaig de R. ESQUERRA, *Shakespeare a Catalunya*, Barcelona: Publicacions de la Institució del Teatre, 1937; publicat inicialment a *La Revista*, quadern del 1935, gener-juny del 1935, p. 78-111).

61. En relació amb *El deixeble del diable*, Xavier Benguerel escriví la vigília de l'estrena: «Una mica de bursada i fruit d'una conversa incidental, Shaw, a vuitanta-dos anys, trepitja en català una escena catalana. Veus disperses li auguren fallida i, altres, sense gaire convicció, però més benèvols, un èxit falaguer. Anècdotes d'entre bastidors, anticipen que *El deixeble del diable* no ha merescut el "placet" de les imperials àguiles autoctones. Un públic normalment distret, ¿podrà en hores com les actuals, descobrir tant com descobrir-se davant el geni del segle XXé, segons la frase vaticinadora de Remy de Gourmont?» (X. BENGUEREL, «Meridians. *El deixeble del diable*», *Meridià*, núm. 15, 22-IV-1938, p. 6). Quant a *La feréstega domada*, l'èxit de públic aconseguit motivà que la delegació del TCC publicqués un comunicat a la premsa en què es vanagloriava d'haver sabut escollir «aquesta producció shakespeareana, entre altres raons per creure que encaixaria molt bé en les condicions de Maria Vila i Pius Daví» («Escenaris», *La Humanitat*, 6-X-1938, p. 2).

62. «Un esdeveniment artístic al Teatre Català de la Comèdia», *La Humanitat*, 13-IV-1938, p. 2. El repartiment d'*El deixeble del diable* fou el següent: Enric Borràs (Antoni Anderson), Maria Vila (Judith Anderson), Maria Morera (Senyora Dudgeon), Pius Daví (Ricard Dudgeon), Pere Gener (Cristòfol Dudgeon), Avel·lí Galceran (Oncle Guillem), Lluís Torner (Oncle Titus), Elvira Jofre (Elisa), Joaquim G. Parrenyo (Notari Hawkins), Pere Cabré (Major Swindon), Pere Codina (Pastor Brudenell), Llorenç Duran (El Sergent), Joaquim Torrents (General Burgoyne), Maria Lozano (Muller de l'oncle Guillem), Isabel Pujol (Muller de l'oncle Titus), Francesc Ferràndiz (Oficial 1r), Cebrià Arboix (Oficial 2n) [aquests darrers personatges no consten en la traducció editada]. L'acció té lloc a Websterbridge l'any 1777.

cloure en la programació del TCC la traducció de Capdevila adquiria un valor d'homenatge pòstum —com insinuà Guansé— al qui havia estat nomenat, en els primers moments, delegat de la Generalitat de Catalunya al coliseu de la Rambla.<sup>63</sup> La tria fou tot un encert, ja que l'èxit de l'estrena continuà en les representacions successives en què un públic heterogeni s'entusiasmava amb les escenes «emocionants» del melodrama shawià i en celebrava les paradoxes i les facècies. Aquesta bona rebuda del públic esdevenia una prova, segons la lectura que en feien *a posteriori* els responsables del TCC, del postulat que «el poble sap apreciar, cada vegada més, les obres mestres del teatre universal».<sup>64</sup>

La crítica valorà molt positivament el muntatge de la peça del dramaturg irlandès: la tria adequada d'una obra assequible per al públic, la naturalitat i l'encert de la traducció, l'actualitat que prenia en el moment, l'èxit aconseguit la nit de l'estrena, entre d'altres aspectes. Però no advertí la inversió paròdica del melodrama tradicional que Shaw operava per fer aflorar els sobreentesos i les convencions de la societat burgesa del seu temps.<sup>65</sup> Guansé, pel cap alt, destacà l'actualitat de l'obra perquè tractava d'«un ambient de revolta no pas igual, però semblant al nostre» i el seu cúmul de paradoxes que entenia com «una lliçó de força i d'heroisme, de serenitat davant la mort».<sup>66</sup> També al·ludí a les declaracions de Shaw sobre la incomprensió de la crítica britànica, que no s'havia adonat que allò que mou Ricard Dudgeon a oferir la seva vida per salvar la del pastor Anderson no és altra cosa que un mer impuls natural. Aquest punt, segons Guansé, calia tenir-lo en compte per fer llum sobre les obres de Shaw: «Quan deixem de preguntar-nos per què els seus personatges realitzen un acte i no pensem sinó que els actes dels personatges expliquen els caràcters, és quan Bernard Shaw comença a semblar-nos diàfan. En tot cas, per comprendre millor els seus personatges no manca sinó comprendre la literatura i la filosofia que nodreix cada una de les seves obres.»<sup>67</sup>

Per la seva banda, Maria Luz Morales lamentà que l'obra de Bernard Shaw hagués arribat amb tant d'endarreriment i aclarí entre parèntesis que tan sols en una

Decorats de López i Morales. Figurins de J.B. ESQUERRA (L'espia supervivent, «*El deixeble del diable*», *El Consuetu*, núm. 74, 24-IV-1938, p. 7).

63. «Ell [Carles Capdevila] era dels que creien que el nostre teatre ha d'ésser renovat i vitalitzat i que, per això, les traduccions són imprescindibles. A la tasca de traductor dedicà així, en èpoques diverses, molts dels seus millors esforços. Hi ha incorporats autors genials i autors de vodevil. Ell sabia perfectament que el teatre no pot viure només que de plats forts. Sempre, però, el gust i la intel·ligència el guiaven. Les seves preferències se n'anaven, però, pels millors. I Bernard Shaw era l'autor modern que més l'atreïa. La tasca de traduir-lo íntegrament al català era una de les seves il·lusions. Les limitacions de les editorials catalanes no li van permetre realitzar-la. Però ell en traduí i n'edità algunes obres —*El deixeble del diable* mateix i *Santa Joana*— fins perdent-hi diners. / Avui, si visqués, estaria radiant d'aquesta estrena» (Begur [Domènec Guansé], «De Bernard Shaw a Carles Capdevila», *La Publicitat*, 15-IV-1938, p. 1).

64. «El públic —afirmava una nota de premsa— surt del teatre amb aquella sana satisfacció que produeix l'haver assistit a una representació d'art» («*El deixeble del diable* al Teatre Català de la Comèdia», *La Publicitat*, 22-IV-1938, p. 2).

65. G. MANDER, *George Bernard Shaw*, Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 67-73.

66. D.G. [Domènec Guansé], «Teatre Català de la Comèdia. *El deixeble del diable*, de Bernard Shaw, traduït per Carles Capdevila», *La Publicitat*, 17-IV-1938, p. 2.

67. *Ibid.*

escena anacrònica com la catalana es podia presentar *El deixeble del diable* com a «teatre revolucionari», per tal com l'obra era d'un autor octogenari que feia temps que havia deixat d'escandalitzar els seus propis compatriotes.<sup>68</sup> Malgrat això, prengué en consideració –com Guansé– que l'episodi de la lluita per la independència americana s'adeia amb la sensibilitat de l'hora, per bé que el dramaturg irlandès hagués contemplat les seves criatures des d'una distància temporal i espacial que li permetia una actitud escèptica i irònica. En contra de la voluntat de l'autor i en la línia de la crítica britànica, Morales atribuï el gest de Ricard Dudgeon per salvar el pastor Anderson a un «romàntico amor», però sabé veure que els dos personatges canviaven impulsivament davant d'una situació extrema.<sup>69</sup>

L'anunci d'una comèdia de William Shakespeare en el panorama de l'escena catalana del moment era, com afirmava María Luz Morales, una inesperada ràfega d'aire fresc.<sup>70</sup> L'opció pels clàssics com a via per a la dignificació de la cartellera s'afermava cada vegada més, després del fracàs dels assaigs i les temptatives experimentals i, en el cas del TCC, després del fiasco de *La fam*, de Joan Oliver. L'obra escollida no tenia la significació simbòlica de la lopesca *Fuenteovejuna*, representada feia poc a l'escena parisenca i a la barcelonina, o de la calderoniana *El alcalde de Zalamea*, reposada com l'anterior per la companyia d'obres socials de Salvador Sierra al Teatre Espanyol del Paral·lel, i no era una de les obres majors de Shakespeare, però suposava la incorporació d'una peça del dramaturg anglès a l'escena catalana i un salt qualitatiu important en la programació oficial del TCC. La direcció d'aquest teatre, a més, s'havia proposat de presentar l'obra dignament, tot prescindint de manera excepcional de l'apuntador, vetllant pel vestuari i l'escenografia i enriquint-ne l'escenificació amb les danses pertinents.<sup>71</sup>

68. M.L.M. [María Luz Morales], «Teatro Poliorama. *El deixeble del diable*, de G. B. Shaw, traducido por Carles Capdevila», *La Vanguardia*, 17-IV-1938, p. 6.

69. Vegeu, per a la resta de crítiques publicades, P. M. [Pere Matalonga], «Una important estrena al Teatre Català de la Comèdia. *El deixeble del diable*, de Bernard Shaw, traducció de Carles Capdevila», *La Rambla*, 16-IV-1938, p. 3; «Els espectacles de dissabte a dissabte», *Catalunya*, 16-IV-1938, p. 3; LARA, «Estreno de la obra de Bernard Shaw *El deixeble del diable*, traducida por Carlos Capdevila. En el Teatre Català de la Comèdia», *El Diluvio*, 17-IV-1938, p. 2; L.G. [Lluís G. Manegat?], «Teatre Català de la Comèdia. Estreno de la traducción catalana de *El deixeble del diable*, de Bernard Shaw», *El Noticiero Universal*, 18-IV-1938, p. 6; L.S. [Lluís Soler], «Fou estrenada l'obra de Bernard Shaw *El deixeble del diable*. Al Teatre Català de la Comèdia», *La Humanitat*, 19-IV-1938, p. 4; N., «*El deixeble del diable*, de Bernard Shaw, en Barcelona», *Mañana*, 19-IV-1938, p. 4, i «Notas teatrales de *Mi Revista*», *Mi Revista*, núm. 40, 1-V-1938, p. 106-107.

70. «De un modo general –afegia Morales– nuestros espectáculos constituyen un lamentable espectáculo. Pues sí, naturalmente, las circunstancias disculpan, justifican o atenúan muchas cosas, no hay disculpa atenuante ni justificación para la falta de discreción que rige la elección de muchos programas. Y sea dicho, de una vez para siempre, que no somos partidarios de las obras de tesis, ni de ese teatro “de circunstancias” en que la escena substituye al estrado y el actor al orador de mitin, pero sí creemos que todo teatro de una hora dada debe de estar, en espíritu, de acuerdo con el ritmo de esa hora... Ese espíritu, ¿quién lo duda?, puede vibrar en la obra de los autores jóvenes, que vivieron y crearon en el ímpetu de aquel ritmo, pero también se encuentra, si se sabe buscarlo, en la belleza eterna y en la eterna verdad de la obra de los clásicos» (M.L.M. [María Luz Morales], «Shakespeare en el Poliorama», *La Vanguardia*, 14-IX-1938, p. 2).

71. *Ibid.* La delegació del TCC tingué una cura especial per tal que el vestuari respongués a l'època de l'acció (hi col·laborà la casa Malatesta). Com a director, Pius Daví aconseguí que els intèrprets s'apreguessin de memòria els papers (una exigència insòlita en el teatre d'aleshores) i incorporà a la companyia dos elements nous: Pepeta Fornés i Manuel Giménez Sales. Els cinc decorats de *La feréstega domada* eren obra de Josep Castells («*La feréstega domada* al Teatre Català de la Comèdia», *Diari de Catalunya*, 15-IX-1938, p. 2).

La presentació de *La feréstega domada* al TCC vingué precedida per una petita polèmica entorn de la tria de la traducció de Josep Farran i Mayoral, en lloc de la més moderna de Cèsar August Jordana.<sup>72</sup> Farran i Mayoral no negà pas que la seva traducció hagués estat elaborada anys enrere, si bé s'apressà a aclarir que, amb motiu de la representació, l'havia «refeta, corregida, minuciosament damunt un text anglès i posada al dia quant al llenguatge».<sup>73</sup> El mateix Farran i Mayoral anotà que la representació de l'obra no seria íntegra, ja que el públic no hi estava avesat, sinó que el muntatge, tot i que inclouria un pròleg dit per Pepeta Fornés, vestida d'arlequí, es basaria en la refosa d'alguns actes i l'addició d'algunes petites frases o escenes de lligam, amb el benentès que es respectaria l'original shakespeareà.<sup>74</sup>

L'estrena de *La feréstega domada* s'escaigué en un dia en què l'aviació feixista havia causat, durant el matí, estralls gravíssims en els barris populars de la ciutat. Al vespre, les alarmes antiaèries impediren els canvis de telons, i totes les escenes hagueren de fer-se amb la mateixa decoració. La crítica situació que es vivia en aquells moments a Barcelona, on les necessitats de guerra (dificultats en les comunicacions, restriccions elèctriques, privacions alimentàries) començaven a afectar seriosament els teatres de la ciutat (limitacions horàries, desperfectes causats pels bombardeigs, etc.), feia que l'estrena de l'obra de Shakespeare adquirís el valor d'un símbol de la continuïtat cultural enfront de la barbàrie feixista, tal com el *Butlletí Especial per als Catalans Absents de la Pàtria* ho explicitava als seus lectors: «Aquell divendres [...], els enemics del nostre poble i de la humanitat, enviaren de bon matí quinze avions alemanys que en ràpida sorpresa deixaren caure cent bombes de gran potència damunt un mercat i cases de la Barceloneta causant morts i ferits i enrunant nombroses cases on viuen els heroics i abnegats treballadors del moll. El mercat era ple, s'esqueia ésser l'hora de compra, els morts i ferits foren retirats a camionades, i el seu pas per la ciutat emplenava d'horror les grans vies de

72. La traducció de *The Taming of the Shrew* de Josep Farran i Mayoral fou publicada el 1908 dins de la col·lecció «Biblioteca Popular dels Grans Mestres» d'E. Domènec, i la de Cèsar August Jordana, amb el títol *L'amansiment de la fera*, el 1930, en un volum que incloïa també *La tempestat* i *Els dos cavallers de Verona* dins de la col·lecció «Els Clàssics del Món» de l'editorial Barcino (ESQUERRA, *Shakespeare a Catalunya*, p. 117-139 i 193-194). Esquerra assegurà que «en C. A. Jordana ha trobat Shakespeare el traductor definitiu. Gran conxeador del català i de l'anglès, les seves traduccions es ceneixen a l'original com poquíssimes de les que les han precedides» (*ibid.*, p. 193). Des del setmanari humorístic *L'Esquella de la Torratxa*, es criticà que s'emprés la traducció «del catoliciíssim i dretista» Josep Farran i Mayoral, en comptes de la més recent de Cèsar August Jordana («Poti-Poti Teatral. Previsió», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 3.076, 12-VIII-1938, p. 509). Com a rèplica, el crític i traductor féu constar que havia actualitzat la seva traducció i es defensà de les acusacions ideològiques que li havien formulat els redactors del setmanari humorístic afirmant la seva condició de democrata i de republicà (J. FARRAN I MAYORAL, «A propòsit de *La feréstega domada*», *Meridià*, núm. 34, 02-IX-1938, p. 3).

73. M., «Shakespeare al Teatre Català de la Comèdia. *Tête à tête* amb el traductor», *La Humanitat*, 3-IX-1938, p. 4. Farran i Mayoral assegurà que havia conservat el mateix títol que ja tenia en la traducció publicada el 1908, «perquè la traducció veritable i literal fóra *La domadura de la feréstega*, però no m'ha semblat prou eufònic i, agradable-me més *La feréstega domada*, he decidit deixar-ho en aquest darrer terme» (*ibid.*).

74. *Ibid.* Les modificacions que Farran i Mayoral introduí en el text consistien bàsicament en el següent: «supresions (unes quantes escenes relacionades amb la intriga secundària del setge amorós que fan a Bianca els seus pretendents), addicions (el pròleg recitat per l'Arlequí i els versos de comiat) i modificacions en alguna escena i alguna rèplica sense gaire importància» (R. TASIS I MARCA, «Shakespeare al Teatre Català de la Comèdia», *Revista de Catalunya*, núm. 91, 15-X-1938, p. 328-329).

la ciutat i aixecava les ires dels ciutadans davant tan cínica i inhumana crueltat. Barcelona patia de bell nou en la seva carn i en la seva ànima el martiri per haver gosat defensar la vida i la llibertat dels homes i pobles. I el vespre mateix mentre muntaven decorats i artistes i actors donaven els darrers retocs al treball llur, una nova visita dels avions, amagats en la fosca tornaren al port i llançaren noves bombes a les cases que cremaven, fugint veloçment perseguits pels antiaeris, els nostres caces i les justes ires dels ciutadans. Cara i creu. Foc i aigua. Mentre nosaltres llatins, poble civilitzat tanmateix enmig de les angúnies, sofriments i privacions de la guerra imposada preparàvem un magne festí d'Art i de Bellesa, els monstres del mal, els avions totalitaris, esqueixaven les carns d'infants, verges i mares i les sollaven amb fum, pols i runes, present de mort i de martiri, de destrucció i de barbàrie. Catalans d'enllà de les mars, germans nostres, compareu i jutgeu, els catalans no podrien mai ni deixar d'estrenar les coses belles ni sollar les nostres mans amb massacres humanes.»<sup>75</sup>

El valor simbòlic de *La feréstega domada* fou exhibit pel Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, que dirigia l'infatigable Jaume Miravittles, com una perla cultural en temps de guerra. El Comissariat encarregà a la delegació del TCC dues representacions extraordinàries de la comèdia shakespeariana. El 29 de setembre del 1938 se'n féu una funció dedicada als periodistes i escriptors estrangers que es trobaven a Barcelona. Entre els assistents hi havia el mateix Jaume Miravittles, com a comissari de Propaganda de la Generalitat; Ramon Frontera, sotssecretari de Cultura; Donald Darling, representant de la Generalitat a Londres; diversos membres del cos consular, la major part dels periodistes estrangers residents a Barcelona i una nombrosa representació de la premsa local.<sup>76</sup> Poc després, el 15 d'octubre es programà una sessió artística extraordinària dedicada a Philip Lorraine, crític teatral del rotatiu londinenc *The Times*, que havia estat invitat «per tal de constatar el nivell cultural que en aquests moments respira el nostre poble, i que resta palesament exposat en alguns dels nostres primers teatres barcelonins».<sup>77</sup>

La representació al TCC de *La feréstega domada* esdevingué, segons la major part de la crítica, un dels esdeveniments més reeixits de la temporada oficial de l'es-

75. «Estampes de Guerra i de Victòria», *Butlletí Especial per als Catalans Absents de la Pàtria*, núm. 50, 23-IX-1938, p. 7-8. Recordem que la representació de *La feréstega domada* coincidí amb els actes que la Institució del Teatre, en la inauguració del curs 1938-1939, dedicà a la memòria d'Alfons Par, un dels shakespeareànols més destacats del teatre català.

76. «Ahir tingué lloc al Teatre Català de la Comèdia una representació a honor dels corresponsals estrangers», *La Rambla*, 30-IX-1938, p. 2.

77. «Escenaris», *La Humanitat*, 13-X-1938, p. 2. El festival a honor del crític teatral anglès consistí en la representació de *La feréstega domada* i un fi de festa en què el tenor Emili Vendrell interpretà dos llieders del segle XVI i els ballarins Joan Magrinyà i Trini Borrull dansaren *Córdoba*, d'Albéniz i *Bolero*, composició popular, acompanyats al piano per Enriqueta Garreta i Maria Gibert («En el Catalán de la Comedia. Festival en honor de un crítico teatral inglés», *La Vanguardia*, 16-X-1938, p. 5). Sembla que el periodista de *The Times* esperava veure als teatres barcelonins obres de circumstàncies i, en canvi, s'havia trobat que en la cartellera hi havia sobretot clàssics (*El alcalde de Zalamea*, de Pedro Calderón de la Barca, i *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega), en una mena d'operació de recuperació «revolucionària» dels clàssics espanyols (A. MORI, «El crítico inglés, los clásicos y la guerra», *El Día Gráfico*, 27-X-1938, p. 2).

cena subvencionada.<sup>78</sup> La programació d'una de les comèdies més populars de Shakespeare dignificava la trajectòria del TCC i podia suposar l'adopció d'un criteri de selecció que es guiés per l'exigència i la qualitat. Els mèrits més destacats del muntatge es resumien, com feia Rafael Tasis i Marca, en els aspectes següents: la categoria del text, la dignitat literària, l'esplèndida presentació i l'exigència insòlita de fer aprendre els papers de memòria als intèrprets.<sup>79</sup> Entre les seves servituds, se'n destacava el fet que la comèdia no fos una de les obres mestres de Shakespeare –molt per sota de *Les alegres casades de Windsor*, per exemple– i que la versió de Farran i Mayoral esdevingués «una mica antiquada».<sup>80</sup> El públic respongué amb entusiasme davant d'un espectacle que, tant per la preparació com pels resultats, tant per la digna presentació com per la interpretació intel·ligent, s'escapava de les representacions habituals. La bona acollida dispensada pel públic a la comèdia era una prova evident, segons la crítica, que es podia fer un teatre de qualitat sense que se'n ressentís la taquilla.<sup>81</sup>

Una de les veus discordants amb «la filosofia» de *La feréstega domada* fou Domènec Guansé, que trobava una mica reaccionari el tractament que s'hi feia de la dona, en uns moments en què la seva funció era de molta responsabilitat a la rereguarda.<sup>82</sup> Tot i reconèixer l'encert de la representació, Guansé no endevinava els motius que havien menat a programar-la en el marc d'una temporada «sense horít-

78. R. MORAGAS, «Shakespeare en el Poliorama. Triunfó anoche la representación de *La feréstega domada*», *El Día Gráfico*, 17-IX-1938, p. 5; L.G. [Lluís G. Manegat?], «En el Teatre Català de la Comèdia. *La feréstega domada*, de Shakespeare, según adaptación y traducción de J. Farran y Mayoral», *El Noticiero Universal*, 17-IX-1938, p. 4; S. Armengol-G. [Simó Armengol], «*La feréstega domada*, de W. Shakespeare. Al Teatre Català de la Comèdia», *Treball*, 18-IX-1938, p. 3; Tim, «*La feréstega domada*, de Shakespeare. Al Teatre Català de la Comèdia», *La Publicitat*, 18-IX-1938, p. 1; L. SOLER, «Shakespeare al Teatre Català de la Comèdia. Farran i Mayoral ens donà a conèixer l'adaptació catalana d'una de les obres del famós dramaturg anglès», *La Humanitat*, 18-IX-1938, p. 2; LARA, «En el Teatre Català de la Comèdia obtuvo señalado éxito la presentación de *La feréstega domada*», *El Diluvio*, 18-IX-1938, p. 5; S.A. [Simó Armengol], «S'ha estrenat *La feréstega domada* de Shakespeare», *La Rambla*, 19-IX-1938, p. 2; GIL, «*La feréstega domada*», *Diari de Catalunya*, 24-IX-1938, p. 2; P. ROURE, «*La feréstega domada* al Teatre Català de la Comèdia», *Juliol*, núm. 105, 1-X-1938, p. 10, i J. SUBIRÀ, «Shakespeare en Cataluña», *El Socialista*, 8-X-1938, p. 2.

79. R. TASIS I MARCA, «Shakespeare al Teatre Català de la Comèdia», p. 328.

80. *Ibid.*

81. «El público ha agradecido de veras estas tres horas pasadas en compañía del “gozoso soberano”. No por snobismo, ni por pedantería, desde luego, sino por sincero interés y franca diversión, ha reído, ha celebrado y ha aplaudido [...] una vez más, en los siglos, el genio ha triunfado por sí mismo, ante una nueva generación y en medio de las circunstancias más atroces y, al parecer, menos propicias al deleite a través de la farsa» (M.L.M. [María Luz Morales], «*La feréstega domada*, de Shakespeare, en el “Teatre Català de la Comèdia”. La inauguración de una temporada», *La Vanguardia*, 18-IX-1938, p. 5). Josep Gimeno-Navarro constata també l'èxit de la comèdia en aquells moments: «Ben traduïda, ben posada, ben vestida i ben interpretada, l'obra està obtenint un èxit esclatant. I heus aquí, com una obra escrita fa més de tres-cents anys, en el nostre temps no ha perdut cap de les qualitats que la feren cèlebre i es conserva intacta d'enginy i de frescor» (J. GIMENO-NAVARRO, «Shakespeare al Teatre Català de la Comèdia», *Abril. Setmanari Nacionalista d'Esquerra*, núm. 6, 1-X-1938, p. 1). Des del setmanari anarquista *Umbral*, es remarcà la bona rebuda de l'obra per part d'un públic «de todas las clases sociales» que acudia al teatre de la Rambla «sin sentirse defraudado; antes bien –y muy bien– riendo y aplaudiendo con medida, es decir, espontánea e ingenuamente, sin reparar en si ello es de buen o mal tono. / ¡Shakespeare remozado y actual, a los 422 años de su muerte! ¡Qué milagros realiza la terapéutica revolucionaria!» («Revisión. La lucha entre el buen gusto y el malo en el Barcelona siguen representando *Su esposo*, de Bernard Shaw», *Umbral*, núm. 47, 8-X-1938, p. 14).

82. D. GUANSÉ, «Pius Daví. Al marge de *La feréstega domada*», *Meridià*, núm. 38, 30-IX-1938, p. 7, i *ibid.*, «Shakespeare al Teatre Català de la Comèdia», *La Vida Literària a Catalunya*, núm. 40, 16-X-1938, p. 1-2.



zons, sense orientació, ni timoner». <sup>83</sup> En aquest aspecte, tot i que considerarà que l'estrena de la comèdia havia estat un dels esdeveniments més importants de la programació de l'escena subvencionada, Tasis i Marca aprofità l'èxit del muntatge per plantejar la funció que havia de tenir un teatre subvencionat com el TCC en la creació d'un repertori i la formació d'un públic: «Sense que hom vulgui fer un Teatre Català de la Comèdia sobre el patró rígid d'una *Comédie Française*, és indubtable que una escena subvencionada ha de tenir un prestigi de selecció i de categoria que només poden obtenir-se amb una gran exigència i amb un treball disciplinat dels actors. El públic ha de saber que, quan vagi al Teatre Català de la Comèdia, al teatre oficial de Catalunya, hi trobarà "sempre" un programa de qualitat literària, presentat i servit amb dignitat artística. I això, com que és molt difícil, per no dir impossible, fiar-ho exclusivament a les estrenes, que poden donar dos o tres èxits cada temporada, cal basar-ho en un repertori ben triat.» <sup>84</sup>

Com a teatre oficial, la programació del TCC havia de consistir en un repertori de la tradició pròpia i de la dramàtúrgia estrangera. Per al primer, Tasis i Marca proposava d'emprendre una profunda revisió de la tríada Guimerà-Iglésias-Rusiñol, i de visitar noms oblidats anteriors a Guimerà (Frederic Soler, Josep Maria Arnau, Francesc de Sales Vidal i Torrent, Francesc Camprodon, Eduard Vidal i Valenciano, Josep Feliu i Codina) o posteriors (Joan Maragall i la seva *Nausica*). Per a la dramàtúrgia estrangera, optava per «tot Shakespeare» en les traduccions de C.A. Jordana, Magí Morera i Galícia i Josep Carner; Molière, traduït per Alfons Maseras i Joaquim Ruyra, i Bernard Shaw, en les traduccions de Carles Capdevila, a més de recuperar les millors obres, traduïdes al català, d'autors com ara Henrik Ibsen, Johann Wolfgang von Goethe, Maurice Maeterlinck, Gerhart Hauptmann, Luigi Pirandello, Jean-Jacques Bernard, Henri-René Lenormand (*Els fracassats*), Eugene G. O'Neill (*Anna Christie*) o Charles Vildrac (*El paquebot Tenacity*). La formació d'aquest repertori, ben representat per una companyia extensa, disciplinada i dirigida intel·ligentment, permetria d'assegurar la vida del teatre oficial i esperonaria la creació dramàtúrgica catalana i les programacions de la resta de teatres «d'experiment o de simple comerç». <sup>85</sup>

En tot cas, l'èxit de taquilla aconseguit per la comèdia de Shakespeare —que assolí més de cent representacions— demostrava que el teatre de qualitat no estava renyit amb el públic ni, en conseqüència, amb els guanys de taquilla. <sup>86</sup> Una nota de

83. D. GUANSÉ, «Pius Daví. Al marge de *La feréstega domada*».

84. R. TISIS I MARCA, «Shakespeare al Teatre Català de la Comèdia», p. 327-331.

85. *Ibid.*, p. 331.

86. Des de *Treball*, es complaïa de l'èxit de públic, perquè suposava la confirmació de la convicció que calia persistir en una línia de qualitat: «Donem teatre de qualitat i persistim en aquesta orientació fins a demostrar que el nostre poble accepta el bon camí. I si alguna vegada sembla que falla el procediment... persistim encara. No tornem a caure en aquell criteri claudicant de fer teatre dolent per a garantir les liquidacions, puix que manta vegada s'ha demostrat que també s'hi perdien diners i a més a més s'hi perdia el temps i la vergonya» («L'escena i la pantalla», *Treball*, 7-X-1938, p. 3).

premsa assegurava que la bona acollida de l'obra evidenciava que el públic català sabia gaudir del bon teatre —«un teatre despullat de concepcions boiroses i de teories filosòfiques»— i consagrava, sobretot, aquelles obres que eren «humanes», com ho havien estat totes les produccions clàssiques i ho havien de ser les contemporànies.<sup>87</sup> Shakespeare triomfava al TCC perquè, precisament, era un dels autors que més bé havia sabut «posar al descobert els vicis, defectes i nafres de la Humanitat». Aquest tòpic servia de reclam per atreure el públic al teatre oficial i obviava que l'obra de Shakespeare era una comèdia i que, en aquells moments, les preferències del públic es decantaven vers el gènere còmic.<sup>88</sup>

En canvi, l'estrena de *Los puntales de la sociedad* s'ajustava, pel seu contingut social, a les línies programàtiques de la companyia dirigida per Carlos Martínez Baena i potenciada per la Comissió Interventora dels Espectacles Públics de Catalunya amb la voluntat d'oferir una programació matisadament *diferent*. Després de Lope de Vega (*La esclava de su galán*), Bernard Shaw (*Su esposo*) i Jacinto Benavente (*La ley de los hijos*), la formació de Martínez Baena presentava una de les obres més significatives d'Ibsen.<sup>89</sup> Sense desmerèixer l'interès dramàtic de *Los puntales de la sociedad* i la interpretació que n'havia fet la companyia, els crítics expressaren dues opinions diferents entorn de l'actualitat de la peça ibseniana. Una part de la crítica observà que era un encert de programar-la, perquè presentava «en miniatura el cuadro de moderna sociedad burguesa en toda su descarnada indignidad» i constituïa «una obra de combate» molt oportuna per al públic de la rereguarda republicana.<sup>90</sup> O perquè era molt representativa del tipus del teatre ibsenià que esdevenia un mitjà de lluita, de superació social, i d'exposició de la confrontació de classes.<sup>91</sup> Una altra part de la crítica, contràriament, tingué la impressió que *Los*

87. «El gran èxit de *La ferèstega domada*», *Diari de Catalunya*, 5-X-1938, p. 2.

88. Amb motiu de la darrera representació en dia festiu de *La ferèstega domada*, el 30 d'octubre del 1938, les principals figures de la companyia feren un recital poètic dels millors sonets de Shakespeare traduïts al català per Carme Montoriol («Diumenge, recital de Sonets de Shakespeare al Teatre Català de la Comèdia amb motiu de la darrera representació en dia festiu de *La ferèstega domada*», *La Publicitat*, 27-X-1938, p. 2). També, a propòsit de les cent representacions, l'1 de novembre, es programà un concert en què, entre d'altres, havia de participar-hi Emili Vendrell («Gran festival per a commemorar les 100 representacions de *La ferèstega domada* al Teatre Català de la Comèdia», *La Humanitat*, 30-X-1938, p. 4).

89. La versió espanyola de *Los puntales de la sociedad*, a cura de Josep Farran i Mayoral, havia estat editada per la barcelonina Librería de Antonio López, el 1903, dins de la col·lecció «Teatro Antiguo y Moderno», núm. 3. Respecte a l'estrena de l'any 1938, un dels pocs records que Josep Palau i Fabre serva sobre el teatre dels anys 1936-1939 és el de la seva assistència a una representació de l'obra d'Ibsen al Teatre Barcelona: «Era una tarda. El teatre era ple de gom a gom. En el meu record, si m'és fidel, això devia escaure's durant el període que Negrín va acabar amb els assassinats i abans del funcionament sistemàtic de les txeques. Una mena d'interregne. L'obra d'Ibsen és de contingut social i per això era representada. Per un moment semblava que Barcelona tornava a ser una ciutat amb vida normal» (carta a l'autor d'aquest article, datada a Barcelona, el 20 de juny del 1998).

90. «La retaguardia republicana, cuya resistencia ejemplar corre pareja con la heroica resistencia del frente, necesita espiritualmente saturarse de convicción, tanto como lo está de entusiasmo. No sólo es necesario luchar, sino saber exactamente, con todo detalle, por qué se lucha» (N., «Capítulo de estrenos», *Mañana*, 9-XI-1938, p. 3).

91. Des de *Treball*, la valoració de l'obra portà les aigües al moli ideològic del rotatiu, ja que incidia en la vessant social del teatre del dramaturg noruec: el seu inconformisme i la seva mordacitat atacarien, segons el crític, «els convencionalismes que al darrer terç del segle passat actuaven damunt les classes dominants com a sentit de defensa contra la gran commoció que significava el naixement d'una crítica social activa i segura a través dels començos del marxisme

*puntales de la sociedad* havia envellit, atès que el seu contingut havia estat a bastament superat.<sup>92</sup> Com exposava Guansé, les condicions de la societat (la situació de la dona o dels treballadors, la moralitat burgesa, etc.) havien sofert una transformació significativa de la hipocresia al cinisme: «Tothom sap, per exemple, que March és un pirata. Tothom sap que la seva fortuna es feia de molts dolors, de moltes llàgrimes dels altres i potser fins d'alguna mort. ¿I aquesta història, prou divulgada, quin perjudici li costa? ¿Quina nosa li fa per seguir fent negocis? ¿Quines portes li tanca? ¿No li permet ésser fins i tot el financer d'una mena de pseudo estat catòlic, amb generals que el defensen i bisbes que el beneeixen... Ah, la característica de l'època d'Ibsen és realment la hipocresia. Feia bé d'adreçar-hi els dards terribles de la seva crítica. La característica de la societat d'avui, d'aquesta societat encara més podrida que s'emporta la trampa, és el cinisme.»<sup>93</sup>

Talment com suggeria la crítica més favorable a l'oportunitat de *Los puntales de la sociedad*, la programació d'una obra d'Ibsen en els escenaris barcelonins es podia concebre com una clara mostra d'allò que separava les dues cosmovisions en lluita. Així, segons la lectura propagandística que se'n feia en el moment, si al bàndol feixista es representaven «las paranoias de Quintero y Guillén, Torrado y Navarro, etc.», al republicà es feien obres de Shakespeare, Shaw, Ibsen o Lope, per a un públic sensible, popular, que omplia els teatres.<sup>94</sup> La peça d'Ibsen podia interpretar-se, per tant, com una sàtira i una fustigació profunda de tot allò que el poble abominava, una lluita atàvica entre la llibertat i la reacció que adquiria una dimensió universal: «Ibsen, apóstol de la humanidad, utiliza el teatro para levantar a su pueblo, dormido y apático. Es como el único vidente de un país donde la carcoma del oscurantismo del siglo XIX va royendo todo lo ideal. Y lo que en la Noruega de entonces es una sacudida, en la España de este siglo –hoy circunscrita– es una simple exposición.»<sup>95</sup>

militant» («Al Barcelona. Estrena de *Los puntales de la sociedad* d'Enric Ibsen, traduïda al castellà per J. Farran i Mayoral», *Treball*, 18-X-1938, p. 6).

92. En aquest sentit, es reclamà a la Comissió Interventora dels Espectacles Públics de Catalunya que promogués un teatre que estigués més d'acord amb l'actualitat: «¿Quin dia serà que tindrem un teatre capaç de conèixer amb les generacions d'avui, sense desentonar de llurs problemes, de llurs preocupacions i anhels i que marxi al ritme accelerat que porta el nostre poble per situar-se a l'avantguarda dels grans pobles? Està molt bé que estimem i aprenguem a conèixer els precursors del teatre en la seva funció social que té assenyalada... D'això, Ibsen ahir, com Lope de Vega –mirant més endarrera– en són figures preeminents. Però el que no és possible és que siguin ells l'eix dels nostres escenaris i que en els intervals d'un i altre ens martiritzi la fulletonesca *La ley de los hijos* o *La Patètica*, que per respecte als nostres lectors ens abstindrem de qualificar...» (TÒTIL, «Ibsen al Teatre Barcelona. *Los puntales de la sociedad*», *La Rambla*, 19-X-1938, p. 2).

93. BEGUR [Domènec Guansé], «Entre la hipocresia i el cinisme», *La Publicitat*, 23-X-1938, p. 1. Guansé elogià la bona direcció i la disciplina de conjunt de la companyia, com també que diguessin l'obra sense apuntador, seguint l'exemple dels seus col·legues del TCC, però no pas el costum que prevalia en els escenaris coetanis (*ibid.*).

94. «Nuestro público llena los teatros, ríe y siente de manera ostensible, sin snobismo, porque es un público incapaz de snobismo, es un público con preocupación de guerra –uniformado en su 50 por 100– popular, valga la redundancia, sencillo, moral...» («De Lope a Ibsen», *Umbrales*, núm. 49, 22-X-1938, p. 14).

95. *Ibid.*